ИСКУССТВО КИНО

4
1954

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 4
АПРЕЛЬ
1954

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Л. Сальникова. Чего ждет молодежь от мастеров киноискусства 3

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Р. Буданцева. Салтанат 10

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

Д. Еремин. На экране — молодость мира 47
К. Славин. В поисках нового 54

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

А. Ромицин. О путях развития украинской кинематографии 72

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

С. Сергеев. Сценарий рисованного фильма-сказки . . . 90

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Л. Лавровский. Балет на экране 99

ЗА РУБЕЖОМ

И. Сила. Киноискусство Чехословакии в 1954 году . . 106
К. Парамонова. На пути подъема и расцвета 108
Японское кино в борьбе за мир 118

К. Исаев. Памяти Б. Горбатова 121

ХРОНИКА

В ССП — Обсуждение сценария С. Герасимова «Народный судья». ☆ Совещание по вопросу улучшения производства сельскохозяйственных фильмов. ☆ В доме кино — На выставке советского киноплаката 124

На обложке — кадр из фильма «За мир и дружбу».

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР — ГЛАВИЗДАТ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
Москва

К ЧИТАТЕЛЯМ ПЕРЕВОДА 131

. 141
. 142
. 151

. 69

. 39

. 21
. 41

. 10

. 3

В СОЮЗЕ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

ОБЪЕДИНЕНИЕ ИЗДАТЕЛЬСТВ КАМЕРАЛЬНЫХ СССР

КНИГА

ИЗДАТЕЛЬСТВО

Л. САЛЬНИКОВА

Секретарь комитета комсомола Управления Метростроя

ЧЕГО ЖДЕТ МОЛОДЕЖЬ ОТ МАСТЕРОВ КИНОИСКУССТВА

Кино — любимый нашим народом вид искусства. Особенно любим кино мы, советская молодежь. Не успеет выйти на экран новая картина, как мы уже спешим ее посмотреть. И так уже повелось, что в кино мы ходим вместе с самыми близкими товарищами, мнением которых особенно дорожим. Это и понятно: у нас, начинающих строить жизнь, всегда масса самых разнообразных вопросов, настоятельно требующих решения. Как интересно бывает после просмотра художественного фильма поспорить с друзьями о виденном, помечтать о будущем и попытаться совместно разрешить некоторые из волнующих жизненных проблем. Какую огромную пользу приносят подобные беседы! Но увы, на деле так получается далеко не всегда.

Сравнительно не так давно большой и дружной компанией мы горячо обсуждали новый роман В. Пановой «Времена года». Жизнь небольшого советского городка, судьбы его обитателей, их радости и печали, удачи и поражения, столь тонко и увлекательно рассказанные Верой Пановой, не могут не взволновать нас. В романе затронут круг важнейших вопросов коммунистической морали, семьи, дружбы, быта. К числу самых ярких страниц романа принадлежит история падения Геннадия Куприянова и борьба советских людей за этого человека. Подобные явления встречаются в нашей жизни. Как жаль, что к ним так невнимательны творческие работники кинематографии!

Я не настаиваю на непременной экранизации «Времен года», хотя это, на мой взгляд, и представляет значительный интерес. Но речь сейчас идет о том, что многие наши кинодеятели разучились подмечать в советской действительности интересные явления, острые жизненные конфликты, яркие типичные характеры.

Ведь не секрет, что хорошие новые книги на полках не залеживаются, а вот кинокартин, которые хотелось бы смотреть снова и снова, за последнее время вышло мало, особенно картин о наших современниках.

Моим сверстникам и сверстницам прежде всего хочется увидеть на экране образ молодого человека нашей эпохи. Но образ этот должен быть живым, полнокровным. Мы должны поверить, что это действительно наш товарищ.

Скажу прямо, нам до смерти надоели время от времени появляющиеся на экране резонерствующие, «сплошь положительные» молодые герои и героини, которые, щеголяя своей показной добродетелью, осыпают нас, словно из рога изобилия, прописными истинами. Мы не верим в реальное существование подобных людей. Пока сидишь в зрительном зале, твое внимание как-то занято картиной, а вышел на улицу — и поговорить не о чем.

Могут ли у нас вызывать доверие эти подрумяненные, подлакированные герои? Можно ли себе представить человека, который, строя новый мир, все всегда знает заранее, не совершает никаких хоть сколько-нибудь заметных ошибок и занят главным образом произнесением по всякому поводу речей, наставлений, нравоучений?

В окружающей нас жизни таких людей нет. А если бы каким-либо ветром и занесло в нашу комсомольскую среду такого молодого человека, произносящего по каждому поводу красивые речи, живущего по каким-то «евангелическим» правилам и лишенного человечности, теплоты, то мы наверняка сочли бы, что сей «положительный герой» нуждается в перевоспитании.

Возьмем, к примеру, Метрострой. Большой и дружный коллектив напряженно трудится над созданием сказочно прекрасных подземных дворцов лучшего в мире метро. Молодежи среди метростроевцев много. Несколько тысяч юношей и девушек ежедневно с началом работы занимают свои места у проходческих щитов, за пультами компрессорных установок, за рычагами могучих машин, которыми в достатке снабдила их Родина. Их труд нелегок. Он подчас сопряжен с опасностями. Но они делают свое большое и трудное дело спокойно, уверенно. Метростроевцы порой творят дела, которые нельзя не считать подвигом, но им это кажется естественным и будничным. Они искренне удивились бы, если их дела и поступки назвали героическими. И вместе с тем этим подлинно положительным героям — скромным советским людям присущи и человеческие слабости, и увлечения, и недостатки, порой серьезные. Вот об этом-то и забыли сценаристы и режиссеры, повинные в создании маловыразительных, далеких от реальной жизни фильмов. Они забыли об огромном воспитательном значении киноискусства.

Трудно переоценить выдающуюся роль кино в деле коммунистического воспитания молодого поколения. В молодые годы происходит формирование, становление характера. В юности мы избираем себе сферу деятельности, определяющую в дальнейшем весь наш жизненный путь. Именно в эти годы мы обдумываем, «сделать бы жизнь с кого...» (В. Маяковский).

Как важно в этот момент укрепить веру смелого и решительного, поддержать неуверенного и колеблющегося! Как важно предостеречь молодого человека от неправильного пути!

Сторонники крайне вредной «теории бесконфликтности», исходя из абсурдного предположения, что пережитки капитализма не играют в эпоху социализма сколько-нибудь серьезной роли, не видя или не желая видеть людей, которые вредят общему делу, мешают нам строить светлое величественное здание коммунизма, населили свои произведения сплошь положительными персонажами, подменили показ внутренней борьбы противоречий в поступках своих героев изображением пришедших извне и легко устранимых препятствий и затруднений.

Иной раз авторы и выводили на экран представителей старого, доживающего свой век капиталистического мира, но делали это прямолинейно, а порой и просто примитивно. Стоило появиться на экране такому персонажу, как самые неискушенные зрители уже знали (иногда по одним лишь внешним, часто трафаретным признакам), что перед ними персонаж отрицательный, а следовательно, он непременно в скором времени понесет заслуженную кару.

В нашей жизни встречаются еще и жулики, расхищающие социалистическую собственность, и карьеристы, и ловкачи, и всякого рода проходимцы. Они большей частью выглядят самыми обыкновенными людьми (а не просятся, как в некоторых фильмах, самим своим видом за решетку) и распознать их бывает иногда не так-то просто. В этом и состоит главная трудность борьбы с ними.

Мне припоминается в связи с этим эпизод из фильма «Великий гражданин». В заключительных кадрах, когда мимо гроба Шахова, убитого врагами народа, проходят в скорбном молчании тысячи трудящихся, мы видим среди них одного из его убийц, шпиона и диверсанта, матерого врага нашего народа. Он с виду обыкновенный шофер. проходит мимо гроба, маскируясь в толпе, но объектив киноаппарата безжалостно выхватывает его из рядов. Одно лишь мгновение видим мы лицо «шофера» на экране, но этого достаточно. Авторы создали эпизод высочайшей художественной убедительности, еще и еще раз напоминая нам: «Будьте бдительны!»

Совсем не обязательно, чтобы зло было наказано на наших глазах. Я допускаю, что в ином случае какой-нибудь проходимец может благополучно уцелеть до конца фильма: от этого правда искусства не проигрывает. Важно как можно ярче и полнее раскрыть его отвратительный облик. Так обстоит дело с прямыми врагами советского общества.

Но у нас есть немало людей, в сознании которых сохранились пережитки капитализма. Изображая таких людей, киноработники также идут иногда по явно «облегченному» пути. Слишком уж быстро и легко «разоблачаются» эти пережитки, слишком быстро и легко избавляются от них персонажи таких картин.

Несмотря на свой скромный жизненный опыт, я могла уже не раз убедиться в том, как трудно, сложно перевоспитать даже молодого человека, не говоря уже о людях, проживших значительную часть жизни.

Вот какой у нас на Метрострое произошел недавно случай. Поступил к нам на работу комсомолец С. Вначале он ничем особенным не выделялся — был тихим, в меру исполнительным, довольно добросовестным человеком. Правда, вел себя С. как-то замкнуто: не учился, не принимал активного участия в общественной работе, сторонился товарищей. Мы считали, что со временем сумеем на него повлиять, приблизить к коллективу. Но тут произошло такое, что сразу сделало имя «тихого», «неприметного» С. известным всему коллективу. Оказалось, что он вел себя недопустимо грубо, по-хамски в семье. Жена (работница «Мосэнерго») и двое детей очень много терпели от самодурства и тирании С. Встал вопрос: как повлиять на С.? Мы, комсомольцы, сразу совершили ошибку. Не задумываясь над причинами недопустимого поведения одного из своих товарищей, даже не постаравшись узнать его поближе, мы избрали проторенную дорожку: поставили вопрос на собрании. Собрание прошло, увы, по шаблону. В своих выступлениях комсомольцы осуждали С. Но в их выступлениях не чувствовалось подлинного беспокойства за судьбу товарища и его семьи. Выступил с «покаянием» и сам С. В протоколе собрания появилась соответствующая запись... Казалось бы, все меры приняты. Но на деле-то вышло иначе. И только тут мы поняли, что все это далеко не так просто и легко, как представлялось вначале. Нам стало ясно, что впереди еще предстоит большая и напряженная борьба за самого С., за счастье и благополучие его семьи.

Интересно, как бы все это выглядело в кино? Не сомневаюсь, что зрители очень скоро увидели бы на экране счастливую, улыбающуюся семью С.

В двадцатых годах было выпущено немало кинокартин, посвященных жизни советской молодежи. (Об этих фильмах мы можем судить главным образом по книгам. Мне посчастливилось на одном из вечеров, посвященном истории кино, посмотреть некоторые из них.) Эти картины, остро и полемически трактующие самые злободневные проблемы труда, быта, семьи, отношения к товарищу, сыграли в свое время большую и почетную роль проводников новой, социалистической культуры в самые широкие слои населения. Многое в этих кинопроизведениях кажется нам

сегодня наивным, несовершенным, упрощенным, но было бы по крайней мере опрометчиво считать, что все вопросы, затрагиваемые этими ранними фильмами, ныне решены полностью и не заслуживают внимания.

О том, что люди, зараженные пережитками капитализма, имеются и в молодежной среде, говорит ряд фактов, вскрытых нашей печатью. Пусть эти люди — ничтожное меньшинство среди нашего поколения, но поскольку они существуют, мы должны вести с ними самую решительную борьбу.

Мы, молодежь, комсомольцы, предъявляем работникам кино серьезную претензию: где боевые, острые фильмы по вопросам быта, семьи, коммунистической морали; где фильмы, острие которых направлено против нравственных пороков, встречающихся еще в нашей молодежной среде?

Советская кинематография за три десятилетия своего существования создала немало выдающихся произведений, вошедших в золотой фонд мирового киноискусства. Кто из нас не ощущал на себе их благотворного влияния! После просмотра такой картины чувствуешь неодолимое желание быть лучше, чище, вновь и вновь спрашиваешь себя: «Все ли я сделал для того, чтобы носить гордое и прекрасное имя — Человек?»

Герои наших лучших фильмов долго живут в нашей памяти. Навсегда останутся в сердцах поколений легендарный начдив Чапаев, моряки из Кронштадта, питерский рабочий Максим, депутат Балтики, Великий гражданин, гордая девушка Зоя. Их удел — бессмертие.

Трудно передать, какое сильное впечатление произвела на меня кинотрилогия о Максиме. История молодого питерского рабочего с Выборгской заставы, который прошел тяжелый и славный путь от простого малограмотного рабочего до марксистски образованного большевика-подпольщика, а впоследствии государственного деятеля молодой Советской республики, глубоко захватила меня. Я всегда при случае (к слову замечу, что лучшие из старых кинопроизведений крайне редко идут на экранах) стараюсь вновь посмотреть этот фильм.

В чем же секрет успеха этого замечательного киноромана? Почему жизнь отдельных фильмов измеряется днями, а эта картина живет уже почти два десятилетия?

Секрет долговечности, неувядаемой свежести кинотрилогии о Максиме — прежде всего в том, что это произведение глубоко реалистическое. В нем действуют живые люди со всеми интересами и страстями живых людей. Герои трилогии работают и учатся, борются и умирают, любят и ненавидят, и что бы они ни делали, в какие бы ситуации ни попадали, они всегда естественны, правдоподобны. Недаром многие зрители считали Максима лицом реально существующим.

Герои кинокартины показаны в развитии. Вспомним, какие изменения претерпевают образы Максима, Наташи или, например, конторщика Дымбы, проделавшего черный путь от хозяйского холуя до матерого врага советской власти.

Все три серии картины согреты живительным теплом романтики. Как интересны сцены в банке! В них не слышно ни пулеметной стрельбы, ни взрывов гранат, но они насыщены ожесточеннейшей классовой борьбой.

А замечательный фильм «Молодая гвардия», воскресающий одну из героических страниц истории ленинского комсомола. Особая заслуга создателей этой картины заключается в том, что им удалось вылепить яркие, впечатляющие характеры молодых краснодонцев. Волевой, смелый, настойчивый Олег Кошевой, жизнерадостная, веселая Люба Шевцова, увлекающийся, темпераментный Жора Арутюнян — все это реальные, живые люди, дела и поступки которых находят самый горячий отклик у кинозрителя. И особенно, конечно, близки и дороги образы комсомольцев-

краснодонцев нам, советской молодежи. Когда смотришь фильм, кажется, что их великая любовь к Родине, неистребимая ненависть к врагу какими-то токами передается и нам, молодым зрителям.

Чем же объяснить, что появление подобных фильмов стало ныне явлением крайне редким? Конечно, среди виденных нами за последнее время было немало хороших, интересных. Но все они больше волновали ум, нежели сердце. А получалось так потому, что на первый план всегда выдвигались события, а люди, их внутренний мир, их переживания играли как бы служебную, иллюстративную роль.

Вот, например, картина «Донецкие шахтеры». С нетерпением мы, метростроевцы, ожидали появления этого фильма, повествующего о вещах, близких и понятных строителям подземных тоннелей. Но прошло немного времени, а я даже затрудняюсь пересказать его сюжет. Помню только, что речь идет о внедрении более передовой технологии добычи угля, новой, более совершенной техники. Но люди, их характеры, дела, поступки — все это не сохранилось в моей памяти. Это тем более обидно, что среди действующих лиц кинокартины много образов молодых людей.

Подобная же участь постигла и молодежь из фильма «Кубанские казаки». В центре картины — два председателя колхоза. Их-то более или менее подробно выписывают авторы фильма. Что же касается молодых колхозников, то мы их различаем преимущественно по внешним признакам.

Кто же он, наш киногерой? Может быть, Сергей Тутаринов из фильма «Кавалер Золотой Звезды»? По-моему, нет. В его поведении ощущается какая-то натянутость, мало в Тутаринове человечности, простоты, естественности. Он и недурен собой, и говорит всегда к месту и лучше других, и думает умнее всех, и работает энергичнее и красивее...

Казалось бы, чего больше? Но вот эти-то качества и вызывают обычно у нас, зрителей, особую настороженность. Когда в человеке все совершенно, все качества в превосходной степени и в то же время нет ничего своего, индивидуального, он, несомненно, кажется каким-то скучным, пресным — нет в нем «соли». А как «щепотка соли» нужна каждому хорошему человеку!

Мне трудно сказать, в чем эта «соль» заключается. Но думаю, что за меня давно уже ответили наши большие кинодраматурги, сумевшие придать своим героям глубоко индивидуальные черты.

Почему мы, например, любим и до сих пор помним образ Чапаева? Ведь Чапаев — тоже герой, тоже умен, тоже благороден, тоже хорош собой, но в том-то и дело, что в фильме он «по-чапаевски» умен, «по-чапаевски» благороден, «по-чапаевски» героичен, «по-чапаевски» хорош собой. А создатели фильма «Кавалер Золотой Звезды» наделили своего героя некими абстрактными положительными качествами, не задумываясь над тем, как эти качества «уместятся» в нем, как проявятся. Потому-то Чапаев и оказался глубоко правдивой фигурой, что все поступки и дела его окрашены большой, яркой индивидуальностью. А Сергей Тутаринов оказался, по существу, лишь арифметической суммой нескольких положительных свойств характера.

Каждому человеку присущи какие-то свои, лишь ему одному свойственные особенности характера и поведения. И художник должен увидеть в своем герое такие черты. В этом состоит одна из важнейших задач искусства, и киноискусства в том числе. Иногда эти особенности проявляются в «малом» и как бы «чуть-чуть», но умение найти это «малое» и составляет прелесть художественного произведения, а без этого «чуть-чуть» нет искусства! Может быть, «чуть-чуть» — это и есть та самая «щепотка соли», которой нехватает Сергею Тутаринову и некоторым другим положительным киногероям.

А вот, например, героиню фильма «Сельская учительница» (не знаю, чья это заслуга — автора сценария, режиссера или замечательной артистки В. Марецкой) никак не спутаешь с другой учительницей! Все ее поступки окрашены какой-то особой, ей одной присущей индивидуальностью.

* * *

Школа... Как много незабываемого и дорогого связано с ней! От первых страниц букваря до сложных законов Вселенной — какой увлекательный путь! Здесь у человека зарождаются первые самостоятельные суждения, появляются первые ростки дружбы, любви.

А как мало у нас по-настоящему увлекательных, живых и веселых фильмов о школе, о пионерской организации, пионерском лагере! Нам кажется, что в интересах советской детворы необходимо создать специальную студию и резко увеличить выпуск кинопроизведений для детей.

Сотни тысяч юношей и девушек учатся в высших учебных заведениях — это огромный отряд молодого поколения советской интеллигенции. Студенческая среда, ее интересы — вот благодарный материал для сценаристов. Мы с нетерпением ждем, что этот существенный пробел в работе советской кинематографии будет заполнен в самом недалеком будущем.

У нас крайне мало приключенческих фильмов. Кинопроизведения этого жанра воспитывают в зрителях ловкость, находчивость, смелость. О том, как велика нужда в подобных фильмах, красноречиво говорит тот факт, что залы кинотеатров, где демонстрировался фильм «Застава в горах», не лишенный существенных недостатков, всегда были переполнены.

То же можно сказать и о картинах на спортивные темы. Нужда в них огромная, фильмов же почти нет. А ведь сколько можно было бы решить интересных и нужных вопросов в таком кинопроизведении! Можно было бы рассказать о скромности и товариществе, о настойчивости и твердости характера, о соблюдении интересов коллектива. А сколько чудесных песен зазвучало бы с экрана (вспомним, как популярен до сих пор марш из фильма «Вратарь»), сколько бодрых, веселых мелодий!

Мы просим работников кино не «скупиться», постараться создать как можно больше веселых, жизнерадостных кинокомедий, притом всяких — и музыкальных, и лирических, и сатирических. Зритель, и особенно молодой, скажет за это спасибо.

Но, конечно, не только кинокомедия нужна молодежи. Кино должно всемерно содействовать росту культуры советских людей. Надо регулярно выпускать большое количество научно-популярных фильмов из самых различных областей науки и техники.

Особо следует остановиться на одном весьма важном вопросе. Героическое прошлое славного комсомола, его замечательный путь — достойная тема больших кинополотен.

В 1918 году, на I съезде был образован Российский Коммунистический Союз Молодежи. Прошедшие с тех пор годы—срок незначительный для истории. Но за это время комсомол прошел большой и славный путь. История комсомола — это история всей нашей советской молодежи, для которой нет интересов выше интересов народа.

Славные годы гражданской войны, давшие немало примеров героизма комсомольцев, их беззаветной преданности Родине (достаточно вспомнить, что во время наступления деникинских полчищ на Москву все члены комсомола старше шестнадцати лет взялись за оружие), коммунистические субботники в годы разрухи, трудовые подвиги в период первых пятилеток, высокий патриотизм в годы Великой Отечественной войны, потрясший мир массовым героизмом советской молодежи, — эти блистательные страницы летописи нашего комсомола — неиссякаемый родник вдохновения для искусства кино.

Много ярких страниц вписано в историю ленинского комсомола и в наши дни.

Во всех концах нашей необъятной Родины, повсюду, где кипит напряженный созидательный труд, — на просторах целинных и залежных земель, на строительстве гигантских гидроэлектростанций и жилых домов, промышленных предприятий и машинно-тракторных станций, пищевых комбинатов и культурных учреждений, — в первых рядах строителей мы всегда видим комсомольцев. Всех нас, молодых строителей коммунизма, объединяет горячая любовь к своей матери-отчизне, стремление быть ей максимально полезными.

Велика роль комсомола в наши дни в деле коммунистического воспитания молодежи. Вопросы морали, быта, поведения сейчас стоят в центре внимания всех комсомольских организаций. Мы должны с настоящей комсомольской страстностью бороться с вредным, тлетворным влиянием разлагающейся культуры Запада, с остатками пережитков капитализма в сознании наших людей. И ошибаются те, кто думают, что это сравнительно несложная задача. История Советского государства учит нас тому, что многие отрицательные явления капиталистического общества оказались весьма живучими. Несмотря на поспешные декларации некоторых «теоретиков», объявивших, что у нас противоречий нет, мы знаем, что это не так, что потребуется еще немало сил, чтобы очистить наше общество от остатков капиталистической скверны. Хочется верить, что будут созданы новые фильмы об истории Всесоюзного Ленинского Коммунистического Союза Молодежи. Такие фильмы мы, комсомольцы, да и люди старшего поколения смотрели бы с огромным интересом.

Наши фильмы могут и должны быть разнообразными по жанрам. Мы хотим видеть много новых, «хороших и разных» картин, посвященных самым насущным проблемам современности.

Советская молодежь любит и хорошо знает наше кино и его мастеров. И именно потому, что мы любим кино, мы так требовательны и взыскательны к нему. Мы хотим, чтобы посещение кинотеатра всегда было ярким праздником, событием.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Р. БУДАНЦЕВА

САЛТАНАТ

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Асаналы Тугельбаев — председатель колхоза.
Салтанат Асаналиева — его дочь, участковый зоотехник.
Уркасым — ее муж, шофер.
Джоомарт — агроном Кирнижа (Киргизского научно-исследовательского института животноводства).
Андрей Иванович Бельчиков — руководитель экспедиции Кирнижа.
Карымшаков — заведующий райсельхозотделом.
Жамиля — жена Карымшакова.
Ташбаев — областной ответственный работник.
Асан — старый чабан, Герой Социалистического Труда.
Шамбет — чабан.
Орозбек — табунщик.
Мукаш — молодой чабан.
Шаирбюбю — библиотекарь и книгоноша.
Сабира — жена Ташбаева.
Кумюш — мать Салтанат.
Джума — мальчик 10 лет, сын Салтанат и Уркасыма.

Действие происходит в Киргизии, на пастбищах Тянь-Шаня и на берегу озера Иссык-Куль.

Время действия — наши дни.

1

С вершины скалы стремительно падает ледяная глыба. Взвивается в воздух столб снега. Ревет ветер.

В хаосе ночи мелькает лицо всадника.

— Спасай скот!

Мечутся овцы. Чабаны верхом на лошадях пытаются загнать животных в затишь.

— Крр!.. Крой!.. Крр!..

Ржут лошади на привязи возле юрт. Лают собаки.

Горы окутаны тучами. Ветер шквалом набрасывается на тучи, разрывая их в клочья. С грохотом падают камни.

Снежный вихрь обрушивается на стойбище. Трепещут кошмы на юртах. Ветер подхватывает и гонит сбившихся в кучу овец по ямам, буграм, по заснеженному типчаку и выбрасывает из ущелья на просторное плато.

Тщетны попытки чабанов остановить животных.

— Крр!.. Крой! — Голоса звучат все тише, все реже.

Воет ветер. Теперь он с яростью обрушивается на табунных лошадей. Обледенелая привязь натянута, как струна. Еще один шквал — лошади вздыбились, взлетели колья. Табун исчез в темноте.

Мчится всадник. Это женщина. На ней мохнатая шапка, мерлушковая шуба. Рядом с конем бежит собака-волкодав.

Биение горячей крови чувствуется в каждом жесте и взгляде женщины.

— Орозбек!

Из темноты выскочил чернобородый табунщик.

— Боюсь, пропадет табун!

Чернобородый ударил коня и исчез в темноте.

— Шамбет-ата! — зовет женщина.

Рядом появляется старик с охотничьим ружьем.

— Дай мне твое ружье и вернись к юртам! С отарой буду я и Асан!

Старик снял с плеча и отдал свое ружье.

Женщина опередила отару и поровнялась со старым белобородым чабаном Асаном.

— Асаке! — пригнувшись к гриве коня, кричит она. — Ветер гонит нас в Тарагай... Поворачивай к Суеку! Нельзя в Тарагай...

Конь чабана встал на дыбы.

— Я теперь не хозяин, Салтанат! — задыхаясь от стужи, отвечает старик. — И ты не хозяйка! Буран — хозяин, вот!

В лицо ударил колючий снег, окутал людей и животных.

Отару несет по ветру. Воет метель.

Вдруг конь Салтанат, скачущий позади отары, захрапел и шарахнулся в сторону. Один миг — и на этом месте оказалась стая волков.

Салтанат натянула повод. Крутой поворот — и она мчится в сторону, отвлекая хищников от отары.

Ветер несет отару. С отарой ничего не подозревающий Асан.

В кольце волков мечется конь Салтанат. Он кружится на месте, бьет копытом, в страхе храпит. Салтанат схватила ружье. Но в этот момент повод выскользнул из ее рук и запутался в ногах лошади. Лошадь сразмаху упала на колени, Салтанат вывалилась из седла.

Волки подступили ближе. Вот один из них ринулся вперед. Прыжок — и хищник впился в горло коня. В руках Салтанат ружье. Выстрел. Вместе с раненым зверем падает на землю конь.

Из темноты выскочила собака. Мертвой хваткой вцепилась в одного из волков. Короткая борьба.

Стоя на коленях, Салтанат ловко перезаряжает двустволку. Вскинув ружье, опять стреляет. Выстрелов почти не слышно, лишь мелькают в темноте желтые огоньки.

За бугром, спасаясь от ветра, остановились три всадника. Они не похожи на жителей гор — животноводов. На них одинаковые белые полушубки и серые каракулевые шапки.

...Мелькнул еще один огонек. Ветер донес рычанье собаки. Всадники стегнули коней.

Салтанат щупает патронташ, он пуст, и, теряя самообладание, она кричит:

— Помоги-ите!

К ней наклоняется человек в белом полушубке. У него рослая фигура, молодое, энергичное лицо.

— Держись, кызым!

Человек в полушубке подхватывает Салтанат. Короткое мгновенье оба смотрят друг на друга.

— Асаналиева? Салтанат?

— Джоомарт?

2

ЭТО БЫЛО В ГОРАХ ТЯНЬ-ШАНЯ, НА ОТДАЛЕННЫХ ПАСТБИЩАХ КИРГИЗИИ.

Кружит метель.

Человек в полушубке подходит к юрте. На руках у него женщина.

В плошке горит сало.

Салтанат сидит в глубине юрты, на меховой шкуре. Здесь живет не чабан и не табунщик: на керегах* висят диаграммы, гербарии, карта Киргизской ССР. Посреди очаг с золой, на кошмах разбросаны вещи домашнего обихода.

Джоомарт развертывает спальный мешок. Кладет его возле Салтанат:

— Отдыхай!

Он берет мешок, в котором хранятся запасы овса. Озабочен: мало овса. Отсыпает несколько пригоршней в брезентовую сумку и выходит из юрты.

Бушует горный ветер.

В нескольких шагах от юрты стоит конь. Джоомарт кормит его из рук. Конь тревожно ржет. Хозяин гладит его по гриве.

— Больше нет, дорогой... Нет!

Торопливо идет к юрте. У входа достает карманный фонарь, на секунду освещает висящий на кошме термометр.

Вернувшись в юрту, Джоомарт садится к огню и достает блокнот. Записывает: «Температура ночью...» Смотрит на часы. Потом берет плошку с салом и подносит ее к барометру, висящему на деревянных керегах.

Только теперь он замечает, что спальный мешок не тронут, а Салтанат сидит в той же позе.

— Ты почему не спишь?

Видно, он очень устал: лицо осунувшееся, голос звучит неласково.

Салтанат молчит.

Джоомарт снимает с себя полушубок и бросает его на кошмы как можно дальше от Салтанат: пусть не думает ничего лишнего. Подложив под голову седло, он ложится на полушубок и закрывается кошмой.

Усталость смыкает глаза. Но Салтанат, видимо, решила сидеть до утра. Это злит и беспокоит Джоомарта.

— Да спи же! — говорит он раздраженно.

Никакого впечатления!. Лучше не обращать на нее внимания. Он натягивает кошму на голову.

Догорает сало в плошке. Пламя трепетно мигает. Воет метель. В юрте — как внутри барабана: туго натянутые кошмы гулко отвечают на каждый удар ветра.

Джоомарт поворачивает голову в сторону Салтанат.

Сидит. Ей нет еще тридцати лет. Глаза — как два полумесяца. Вместо бровей — какие-то пустячки. Телогрейка и ватные брюки не по росту — велики. Возле ног лежит мерлушковая шуба и ружье.

---

* Кереги — деревянный остов юрты.

Остановив взгляд на ружье, Джоомарт улыбнулся.

— Ты что, меня боишься?

Салтанат молчит.

— Волков не боялась! — добавил он с уважением. Взгляд его останавливается на каком-то предмете, тускло поблескивающем в полутьме. Это термос. — Слушай, может, ты замерзла? Хочешь горячего чаю?

«Пустячки» над глазами Салтанат приподнялись. Она посмотрела вверх, на плотно закрытое отверстие в верху юрты, потом на очаг. Он понял ее опасение:

— Нет, нет, костер разводить не будем! Нельзя! — Он наливает из термоса чай в пиалу: — Прошу!

Отстраняя пиалу, Салтанат говорит отрывисто:

— Спасибо... Не надо...

С минуту он молча смотрит на нее.

— Почему? Или тебя так воспитал твой муж Уркасым?

Возле юрты послышался топот коней и чьи-то голоса.

Салтанат в испуге вскочила.

— Это, наверное, мои товарищи! — говорит Джоомарт.

Салтанат ищет глазами, куда бы спрятаться. Спальный мешок! В одно мгновение она просунула ноги в мешок, торопливо подложила под голову свою мерлушковую шубу.

— Не говори, что я здесь... Прошу!

Он удивленно спросил:

— Кого же ты боишься?

Ответа нет.

Вошли двое. Один — старый, белобородый чабан Асан; другой — Шамбет, человек с плоским носом и редкой бородкой.

— Здоров ли ты, Джоомарт? — приветствует Асан хозяина.

— Здоров ли? — приветствует Шамбет.

— Спасибо, аксакалы, — отвечает Джоомарт. Он радушно, с уважением, протягивает руку Асану, сдержанно — Шамбету.

— Прошу! — Джоомарт указывает им на почетное место.

— Сидеть нельзя, дорогой, — прикладывая правую руку к сердцу, говорит Асан. — У нас пропал человек, зоотехник. Женщина. Ты не слыхал?

Маленькие, остренькие глазки Шамбета шарят по юрте.

— В горах ухо длинное, — отвечает Джоомарт — Слыхал!

Салтанат насторожилась.

— Пай, пай, пай! Я говорил, академик знает! — Глазки Шамбета ощупывают Джоомарта. — Аксакал спорил: Салтанат надо искать на Суеке! А я спорил: она у академика!

— У Шамбета глаза беркута, — насмешливо отвечает Джоомарт. — Он не ошибся... Вот там лежит человек...

Салтанат замерла.

— Это мой товарищ. Два часа тому назад он приехал с Суека.

Асан и Шамбет смотрят на спальный мешок.

— Товарищ рассказал, — спокойно продолжает Джоомарт, — что по дороге встретил двух людей из нашей экспедиции — Андрея Ивановича и Ходжибекова, может быть, знаете?

Оба старика кивнули: как же, знаем!

— С ними была женщина. Они ее подобрали по дороге.

— Куда они поехали? — спрашивает Асан.

— На Суек!

Салтанат облегченно вздохнула.

— Пусть аксакалы не беспокоятся, — вежливо говорит Джоомарт. — Ваш зоотехник в надежных руках. Садитесь и выпейте чаю.

— О-о, чай... — радуется Шамбет, садясь на кошму и от удовольствия хлопая себя по коленям. — Откуда у тебя чай, дорогой?

Джоомарт наливает из термоса чай.

— Сын мастера добудет воду из железа, — принимая пиалу, почтительно говорит Асан. — Спасибо, сынок.

Он садится, вытягивает одну ногу вперед и опирается рукой на камчу*.

— Буран принес нам много горя, Джоомарт! — говорит Асан. — Пастбища занесло снегом. Запасы кормов кончились. Джоомарт, у меня подохла половина отары!

— Пай, пай, пай! Подохнет и другая половина! — подхватывает Шамбет и лениво растягивается на кошме. — Твой товарищ тоже из Фрунзе? — Шамбет с любопытством оглядывается на спальный мешок.

— Дальше, аксакал!

Шамбет допытывается:

— Извини, дорогой, но народ говорит: «Если ухо хоть один день не слышит новостей, оно глохнет!» Из Ташкента?

— Из Москвы!

Шамбет поражен. Он еще раз оглянулся на спальный мешок: в его взгляде уважение и почтение.

— Пай, пай, пай! — шопотом говорит он. — Ты такой ученый, и твой товарищ такой большой человек! А живете, как табунщики! Пай, пай, нехорошо!

— Мы живем хорошо, — отвечает Джоомарт, прищурившись.

Шамбет почтительно кивает:

— Да-да... Во Фрунзе... Улицы, трамвай, театр...

— Почему? Здесь тоже неплохо. Здесь много хорошего, ты разве не видал?

— Видал рога у верблюда! — обиделся Шамбет. — В Тарагае нет даже колючего кустарника! Типчак и полынь! Типчак и полынь!

— Неправда! — горячо возразил Джоомарт. — Тут есть ячмень и дикая ежа. Смотрите, я сам нашел!

Салтанат выглядывает из спального мешка. Она видит, как Джоомарт снял со стены гербарий и протянул его чабанам.

— Волчья долина Тарагай — это кусок золота. Нужен лишь разум и руки. Здесь каждый камень зовет человека. Земля Тарагая хочет жить, а люди топчут ее, уничтожают ее богатства. Нет хозяина.

Внимательно слушает Салтанат.

— Но через год-другой вы увидите здесь поля. Какие будут поля! Розовый эспарцет! Синяя люцерна! Красный клевер!

Гуляет ветер по межгорной долине. Кружит метель, засыпая снегом ямы и скудные островки пастбищ.

Слушает Салтанат.

— Забудем, что такое бескормица! Перестанем бояться буранов. Скот будет упитанный, здоровый! И сами будем жить в просторных домах...

...Трещит сало в плошке. Вот-вот погаснет огонь. Чабаны и Джоомарт молчат, слушая, как завывает ветер.

— Пора, — говорит Асан. — Спасибо тебе, дорогой!

— Куда же вы поедете? — спрашивает Джоомарт. — Останьтесь, переночуете.

Салтанат встревожилась.

---

* Камча — ременная плетка.

Шамбет хлопнул по коленям.

— Давай переночуем!

Но Асан встал и, протягивая руку хозяину, ответил:

— Ты хорошо рассказывал, и в юрте твоей стало тепло от твоих слов. Но, Джоомарт, у меня отара, у него отара. Нам надо торопиться.

— Пай, пай! Кто попусту не торопится, тот и на арбе зайца догонит! — говорит Шамбет. — Останемся, Асаке?

— Поехали, поехали! — торопит Асан Шамбета.

Шамбет, кряхтя, встает.

Салтанат перевела дыхание.

Выходя, Шамбет споткнулся о какой-то предмет, и нога его запуталась в ремне. Он наклонился, чтобы высвободить ногу, — и внезапно глаза его округлились, а потом стали узкими, как щелочки: на кошме, возле спального мешка, лежало ружье, его ружье!

4

Энергичный взмах руки — и камча змеей обвивает плечи Салтанат. Другая рука хватает ее за волосы.

— Ты с ним спала! — в ярости кричит Уркасым.

Салтанат упала. Упал стол, опрокинутый Уркасымом. Со стола слетел картон с засохшими травами — тот самый гербарий, который висел у Джоомарта в юрте. Уркасым топчет его.

— Работать не будешь! Довольно! Будешь сидеть дома!

Салтанат поднимает голову.

— За что?

— Знаешь, за что! — звереет муж и снова бьет ее камчей. — Блудливая овца!

Уркасым тяжело дышит. Отходит от нее. Наматывая камчу на руку, говорит:

— Жаловаться пойдешь — убью!

5

Суров Тянь-Шань. — Небесные горы! Здесь все величественно: скалы, упирающиеся в небо, ледники, свисающие над ущельями, облака, стерегущие их. Как будто разгневанный океан вздыбился, вскинул к небу крутые волны и окаменел.

Ветер гонит белоснежные облака. Красноголовые утки кружатся над берегами Иссык-Куля.

Спокойно, величаво «киргизское море». Небо, еще недавно серое, низко висевшее над землей, теперь стало чистым, голубым, высоким. И на земле стало просторней, светлее. Весна...

На берегу озера раскинулся кишлак. Строгие ряды белоствольных тополей выстроились вдоль широкого шоссе, проходящего через кишлак По шоссе снуют машины, велосипедисты, всадники и пешеходы.

Журчат арыки.

Глиняный дувал огораживает дом с деревянными ставнями. За дувалом, посреди двора, возле глиняной печи, похожей на русскую бадью, сидит Салтанат. На голове ее низко повязан белый платок. Салтанат печет лепешки — раскатывает тесто и бросает его на стены печки.

Из окна дома выглядывает мальчишка лет десяти. Это сын Салтанат и Уркасыма — Джума.

Он выбегает на крыльцо. Присвистывая, направляется к воротам.

— Ты куда, сынок?

— В гараж.
— Отец поехал за гостем. Гараж на замке.
— А ключ у меня! — независимо отвечает Джума.
— А уроки, сынок?
— Выучил! Выучил! — отмахивается сын и исчезает.

На полях работают тракторы. Посевная кампания в разгаре.

Возле правления, почти напротив дома Салтанат, толпится народ. Там стоит новый самоходный комбайн. Люди разглядывают его, о чем-то спорят, машут руками.

Салтанат раскатывает тесто.

С поля идет группа молодых женщин. Они весело разговаривают. Салтанат с завистью глядит им вслед.

Верхом на лошади едет шестнадцатилетняя девушка. У нее множество косичек, большие ресницы и румяные щеки. За спиной болтается пустая почтовая сумка. Это Шаирбюбю — библиотекарь и книгоноша. Шаирбюбю — воплощение доброты и наивности. Животноводы ласково называют ее Верблюжонком.

Шаирбюбю едет мимо дувала. С седла ей видно, как во дворе Салтанат печет хлеб.

— Ой, бой! Салтанат! — радостно кричит Шаирбюбю.

— Здравствуй, Верблюжонок! — ласково отзывается Салтанат. — Иди сюда, я угощу тебя свежими лепешками.

Шаирбюбю въезжает в ворота и легко спрыгивает с седла.

— Какие новости в Тарагае? — спрашивает Салтанат.

— Чабаны скучают без вас, эйнеке*, они сказали: «Верблюжонок, будешь в кишлаке, передай привет нашей Салтанат-доченьке». Асан сказал. И Орозбек сказал. И все, все так сказали!

— Спасибо за добрую весть, — улыбнулась Салтанат. Она сдвинула платок на затылок и сразу словно помолодела.

Уплетая лепешки, Шаирбюбю весело рассказывает:

— А у нас опять заморозки. Академики волнуются: что будет с посевами?

— Ты с ними дружишь?

— Да-а! Джоомарт называет меня младшим научным сотрудником!

Салтанат быстро взглянула на девушку.

— Кто?

— Джоомарт... агроном.

Салтанат видит, как опускаются ресницы у девушки, лицо заливается краской смущения. Шаирбюбю не знает, куда деть руки, как скрыть предательский румянец.

— Он часто бывает в нашем клубе, на Суеке. Играет на комузе, поет! Они все бывают, — сбивчиво рассказывает Шаирбюбю.

Салтанат любуется ее смущением.

— Он рассказывал про вас, Салтанат!

— Про меня? — теперь растерялась Салтанат.

— Он сказал, что вы... ой, ой, как это?.. вы богатая, как земля. Вы — как Тарагай!

— Ай! — Салтанат увидела, как из печи поднимается черный дым.

— Ой, бой! Сгорели! — с ужасом воскликнула Шаирбюбю, прижимая маленькие кулачки к тугим, как яблоки, щекам.

Женщины вынимают из печи сгоревший хлеб.

Салтанат с отчаянием глядит на горку черных лепешек.

---

* Эйнеке — обращение к замужней женщине.

— Я с радостью помогла бы вам приготовить новое тесто, — говорит Шаирбюбю, — но я тороплюсь на почту...

— До свидания, Шаирбюбю! Передай привет чабанам и... всем, всем!

— Приезжайте к нам, Салтанат! Чабаны будут рады и... все, все будут рады.

Салтанат ведет лошадь Шаирбюбю к воротам.

— Приедете?

— Кош! До свидания! — сдержанно отвечает Салтанат.

Шаирбюбю уехала. Салтанат стоит в воротах, глядя, как вьется пыль на дороге. Ветер играет концами платка, упавшего на плечи.

6

Во двор въезжает «газик». За рулем — Уркасым. Рядом с ним сидит маленький круглый человек с черными усиками. Это заведующий райсельхозотделом Карымшаков.

Машина разворачивается и останавливается возле сарая. Карымшаков вылезает из машины, оглядывает двор хозяйским глазом.

Никого нет. Одна Салтанат возится возле печки. На голове опять низко повязанный платок.

Карымшаков взмахнул левой рукой и посмотрел на часы. Это его привычка. Она говорит о том, что он деловой человек и у него каждая минута на учете. Карымшаков повернулся к Уркасыму и молча ему кивнул.

Уркасым берет из кузова двух ягнят. Несет их в сарай.

Карымшаков тоже входит в сарай.

— Ночью привезешь ко мне на квартиру, — тихо говорит он.

Уркасым утвердительно кивает.

Карымшаков поворачивается к выходу и видит — в просвете двери стоит Салтанат.

— Салтанат не разболтает? — подозрительно спрашивает он.

Уркасым весело свистнул:

— Кто? Она? — Приставив указательный палец к виску, он многозначительно добавляет: — У нее сельсовет работает!

7

— Я купил тебе новое платье, Салта-джан! — говорит Уркасым и разворачивает пакет. — Правда, аксакал, ни у кого в кишлаке нет такого платья?

Уркасым пьян. Карымшаков — тоже. Перед ними лежит чистая скатерть — достархан. На ней — блюда с едой и пиалы с недопитым вином. Салтанат убирает посуду.

— Салтанат хороша в любом платье! — отвечает Карымшаков. Черные усики его топорщатся, как у суслика. — Я принципиальный, сам знаешь! Люблю правду сказать в глаза. Салтанат не только хороша собой — она была хорошим работником. Дай любое поручение — Салтанат выполнит. Скромная, услужливая, а что, нет? Я таких женщин уважаю! Двух волков убить — пожалуйста, она может. Зоотехнику чабанам объяснить — может. Дельный совет дать — может... И помолчать, где надо, — может. Люблю правду.

— Сельсовет в порядке! — смеется Уркасым, обнимая голову Салтанат. Та осторожно освобождается от его руки.

— Что ты, козочка моя, приуныла? — ласкается к ней Уркасым. — Звездочка моя! Ягненок мой! Тут все свои.

Масляные глазки Карымшакова прищуриваются.

— Вот тебе и козочка! Допрыгалась! А жаль! Искренне говорю: жаль, что потерял такого работника! Но Уркасым просил меня освободить Салтанат. Как не помочь другу?

Уркасым подносит ему пиалу, наполненную вином.

— За друга!

— Совсем пропал! — встряхивает головой Карымшаков и пьет. — Он правильно рассудил: жена — зоотехник, все время в командировках, а муж — один! Я сам люблю порядок в доме! Я принципиальный, сам знаешь!

Салтанат гремит посудой.

— Я тебе услугу — ты мне услугу, — продолжает Карымшаков. — И мы друзья! Друзья, хоть я ответственный, а ты шофер! Люблю простой народ! Я сам простой!

—Выпей еще! Выпей за мою жену! Я тебе расскажу про нее! Я что?— говорит Уркасым. — Кручу баранку, вожу начальство. Что начальство скажет, я делаю. Так? Что мне надо? Хороший дом, ласковую жену, бешбармак и чанач кумыса! Больше ничего! А Салтанат!.. Она помечтать любит! Фантазия у нее!

Уркасым все больше и больше пьянеет.

— Фантазия? — переспрашивает Карымшаков. — Зачем ей фантазия?

— Чтоб не скучать! — отвечает Уркасым. — Хоть и фантазия, но мужа уважает. Скажи, Салтанат, уважаешь?

На дворе слышится топот конских копыт: кто-то приехал.

Салтанат радостно кричит:

— Ата!*

Она бросается к двери. Слышится шопот Карымшакова:

— Уркасым... Ш-ш... Убери бутылки!

8

На пороге стоит человек богатырского роста в вельветовой куртке, с орденской колодкой на груди. Глаз почти не видно — так низко нависли веки. Он уже в преклонном возрасте, однако бритое лицо его моложаво. На голове — белая войлочная шапка с черным околышком. Одежда и сапоги покрыты пылью. Это председатель колхоза «Дархан» Асаналы Тугельбаев.

Он снял шапку, провел рукой по бритой голове. Мельком оглядев присутствующих, он подошел не к Карымшакову и не к хозяину дома, а, вопреки обычаю, к Салтанат. Карымшаков, который уже протянул руку, спрятал ее и недовольно прищурился.

— А-а, дочка-а... Слушай, дочка, что так похудела? — мягко спросил Тугельбаев. Поздоровался с Уркасымом, потом с Карымшаковым.

Карымшаков вдруг преобразился: деловая поза, трезвый взгляд.

— Приехал к тебе, — важно заявил он, — не застал дома. Пришлось ждать здесь.

— Кому я нужен — ищут в поле! — сухо ответил Тугельбаев. — Дочка, ай, дочка! Дай-ка мне чайку!

Карымшаков уперся руками в колени. Спросил строго:

— Как у тебя с кормами?

Тугельбаев не торопится с ответом. Он медленно пьет чай, не глядя на Карымшакова.

— Хороший у тебя чай, дочка!

---

* Ата — отец.

— Еще, ата? — почтительно предлагает Салтанат.

— Давай! — провел рукой по бритой голове. — Плохо.

— В Тарагае косить собираешься? — едва сдерживая раздражение, спрашивает Карымшаков.

— В Тарагае?.. — Обращаясь к Салтанат, он спрашивает простодушно: — Скажи, дочка, есть у нас в Тарагае сенокосы?

— В Тарагае трава, как шерсть у паршивого барана!

Тугельбаев рассмеялся.

— Вот видишь, дочка знает! А ты не знаешь! План составлял, а пастбищ не видал!

— Что полагается, я знаю! — Карымшаков картинно смотрит на часы. — Я принципиальный, люблю правду! Постановления правительства наизусть, как молитву, выучили. А кормов не запасаете, помещений не строите! Для кого постановления — для Тугельбаева или для аллаха?

Тугельбаев добродушно протягивает ему ладонь.

— Что такое — скажешь?

— Фокусы ты мне после ужина покажешь!

— Я в цирке не работал... Тарагай, понял? Скажи, сельхозотдел, может на такой ладони пастись семьдесят тысяч голов скота?

— У перепелки одна песня: бытпылдак! бытпылдак! — отвечает Карымшаков.

— Давай новые пастбища! Помогай! Прошу! А руками в коленки я и сам могу упираться!

Со двора доносится блеяние овцы. Карымшаков бросил на Уркасыма тревожный взгляд.

— Ты отвечай без загадок, — кричит Карымшаков: — обеспечишь дальние выпасы кормом?

— Поможешь транспортом — обеспечу! — отвечает Тугельбаев. — От Иссык-Куля до Тарагая триста километров, а дорога не такая, по какой ты на легковой машине ездишь! Асфальта нет!

Блеяние становится все настойчивее.

Карымшаков смотрит на часы.

— Некогда мне молоть языком попусту, — говорит он. — Тут еще дела есть... Уркасым, вечером отвезешь меня. — В дверях повернулся к Тугельбаеву: — Придется поставить вопрос на совещании!

Уркасым провожает гостя.

— Ишак! — шипит Карымшаков. — Забыл накормить ягнят! Сам себя подведешь! Понял, да?

Уркасым достает из машины сено. Несет в сарай.

Тугельбаев сидит, поджав ноги, и гладит рукой бритую голову. Он похож на большого ребенка, который решает трудную задачу.

— Совещание! Бюро! — говорит Тугельбаев. — Мастер сидеть в президиумах и ставить вопросы! — Глядя в окно на удаляющегося Карымшакова, Тугельбаев чешет затылок: — Скользкий, как сосулька! А упадет на голову — шишка вскочит!

9

— Я к вам по делу, — говорит Тугельбаев, когда Уркасым вернулся в комнату. — Чабаны просят тебя, дочка, приехать в горы.

На лице Салтанат вспыхнула радость. Но тотчас погасла: Уркасым насупился. Тугельбаев достает из кармана пучок цветов.

— Вот! Они прислали тебе.

Салтанат взяла цветы. Платок ее упал на плечи, и опять она словно помолодела. Уркасым смотрит на жену.

— Ха! Чабаны прислали цветочков! Хочешь, я тебе целую машину привезу! Скажи, хочешь? Да не таких, брось! Тюльпанов! Хочешь?

Салтанат молчит. Уркасым еще больше насупился и сухо отрезал:

— Салтанат не поедет.

— Слушай, нехорошо получается, — говорит Тугельбаев. — Люди работают. Слышу разговоры: дочка председателя дома сидит. В поле горячая пора. А в горах начинается перегон скота.

— А я при чем? — спрашивает Уркасым.

— Салтанат нужна там...

— Не поедет.

— Почему так думаешь?

— Сама не хочет.

Взгляд Уркасыма с жены переходит на стену. На стене висит камча. Салтанат ловит этот взгляд.

А в руках — пучок цветов, первых цветов Тянь-Шаня.

— Что скажешь, дочка?

Салтанат делает выбор:

— В Тарагай!

10

В Тянь-Шань пришла весна.

С утесов свисают тяжелые наледи, причудливо живописные, как сталактиты. Освещенные солнцем, они сверкают мириадами разноцветных огней. Издали кажется, что утесы осыпаны цветами.

Наледи-сталактиты тают. Чем выше солнце, тем чаще падают капли. Сверкнув на мгновенье, они срываются далеко вниз, где на другом утесе уже образовалась воронка с чистой, как хрусталь, водой... Всюду капель. Звук ее чист, как щелк соловья.

Медленно оседает в горах снег. В гулкие ущелья протянулись с гор водопады, белые, как полотенца. Оживают межгорные долины. Солнце гонит с бугров затвердевшую корку снега. Всюду видны черные островки проталин... Весна.

Животноводы покидают обжитые места. Они уходят на летние пастбища — альпийские луга, называемые в Киргизии «джайлоо».

Ущелье Барскаун. С круч спускаются древние тянь-шаньские ели.

Дорога вьется, как перекрученный рог архара. По этой дороге с утра до ночи движутся отары овец, табуны коней, верблюды, навьюченные домашним скарбом.

Некоторые чабаны гонят свои отары по старинным «овечьим тропам». Высоко, почти у самых ледников, проходят эти тропы в несколько ярусов по отвесной скале. Если посмотреть из ущелья вверх, цепи овец похожи на движущиеся нити, опоясывающие горы.

Шум водопадов и рек смешивается с блеянием овец, топотом коней, лаем собак. Стоит веселый трудовой гомон.

Вот едет верхом на лошади молодой чабан Мукаш. Он играет на комузе и поет песню. Это песня о любви, о тоске по любимой. Хорошо поет! Старики придерживают коней, чтоб услышать песню. Те, кто едет позади, стараются присоединиться к ним.

— Ай, бали, бали! — одобрительно кричат одни.

— Сонун!* Сонун, Мукаш!

— Рахмат!** О, рахмат! — восклицают другие.

---

* Сонун — прекрасно.

** Рахмат — спасибо.

Девушки, несмотря на присутствие пожилых людей, вопреки обычаю, догоняют певца. Слушает песню и Салтанат. Она сидит на вороном иноходце. Лошадь грызет удила. Салтанат еле сдерживает ее.

Возле реки Арабель скопилось несколько отар. Течение Арабели бурное, овцы разбегаются в стороны. Чабаны и подпаски теснят животных к реке.

— Крр!.. Крой!..

— Эркеч! Эркеч! — кричит Салтанат.

Она прыгает с лошади. Ловит белого козла.

— Ай, Салтанат! — кричит чабан Асан.—Ты неугомонна, как ветер!

Асан тоже слезает с лошади и помогает Салтанат; они ведут упирающееся животное к берегу и толкают его в воду. Козел-эркеч, отчаянно блея, плывет по течению. Кажется, еще минута — и стремнина расшибет животное о камни. Ничуть не бывало! Проплыв метров пятьдесят, козел вылезает на берег.

Теперь овцы сами прыгают в воду. Началась переправа.

А с перевала по извивающейся дороге и тропинкам идут, идут новые отары. Шумно, весело на берегу Арабели.

Вечером животноводы делают привал. Они наскоро ставят остовы юрт, прикрывают их кошмами и зажигают костры. Замедляется бурное движение рек. Воздух, горячий днем, становится морозным. На черном небе вспыхивают крупные звезды.

В юрте Асана трещит костер. Здесь собрались чабаны и табунщики. Они сидят, поджав ноги. У многих на коленях — дети. Орозбек держит чанач — бурдюк из козьих шкур — и наливает в пиалы кумыс.

Асан сидит в своей обычной позе: вытянув одну ногу вперед, опираясь рукой на камчу. Напротив Асана — Салтанат.

— Салтанат! — торжественно говорит Асан. — Мы звали тебя, и ты приехала к нам. Но, Салтанат, мы не только хотели увидеть тебя, мы хотим с тобой посоветоваться.

Асан оглянулся на стариков. Те молча кивнули ему в знак одобрения.

— К нам в горы пришли люди из города, — продолжает Асан. — Вот уже год, как они живут в Тарагае. Я разговаривал с их начальником. Он сказал: «Асан-ата, для того чтобы ты и твои дети были богатыми, надо покорить Тарагай, посеять там культурные травы. Тогда наши стада будут пастись в Тарагае весь год».

Асан помолчал и обвел глазами стариков. Те одобрительно кивнули.

— Наш председатель, твой отец, Салтанат... Я уважаю Асаналы. Но я говорил с ним, и он ответил: «Легче иглой колодезь вырыть, чем покорить Тарагай». Мы собрались и подумали: Асаналы умный, но те люди еще умнее. Может, Асаналы ошибается...

— Пай, пай, пай! В Тарагае погиб мой отец! — говорит Шамбет. — Там земля, как камень. Зачем ломать голову?

— Ай, Шамбет! — перебивает его Орозбек. — Пословица говорит: «Упитанность барана — от чабана». Недаром твоя отара самая дохлая! А я хочу, чтоб мой табун был сытым!

Шум. Но вот Асан поднимает руку — и все тотчас смолкают.

— Салтанат, тот начальник знает секреты земли. Но все-таки он может не понять наш Тарагай. А ты знаешь Тарагай. Ты тоже училась в большом городе. Скажи: верно ли говорит тот ученый?

Салтанат взволнована.

— Мне хочется вам помочь, — отвечает она, — но я должна сама побывать в Тарагае и поговорить с агрономами. Дайте мне время.

Шамбет засмеялся.

— Женская хитрость — груз для сорока верблюдов.

— Почему ты так сказал, Шамбет? — насторожилась Салтанат.

— Пай, пай, пай! Я ничего не сказал!

Однако, наклонившись к Салтанат, он прошептал ей:

— Я видел, как Джоомарт-агроном посоветовал Асану послать тебе горных цветов. Он сказал: «Салтанат приедет!» Правду сказал Джоомарт! Джоомарт-агроном сам ждет тебя в Тарагае!

Асан слышит слова Шамбета. Он видит, как смутилась Салтанат.

— Ай, Шамбет! — стучит камчей Асан. — Говорят, аллах издал указ — разрезать у болтливых аксакалов языки на поводья! Прикуси язык, болтун и сплетник!

— Я приехала к вам, — говорит Салтанат с достоинством. — Если вы ждете от меня совета, я хочу сама посмотреть, что сделали ученые в Тарагае!

— Салтанат поступает разумно! — заявил Асан.

Старики кивнули.

Шамбет ничего не ответил, только прищурился.

11

Тарагай... Долина окружена горами, на которых покоятся ледники. Здесь почти всегда холодно.

Солнце озаряет Небесный хребет. Тишина. Лишь изредка появится на утесе голова архара да, испуганное стуком конских копыт, мелькнет и исчезнет стадо диких козерогов.

Шумит, дробясь о камни, горная река Тарагай.

Салтанат едет шагом. Пустынно. Камни и серые косогоры. Кое-где видны следы прежнего жилья чабанов и табунщиков: белеет зола от очага, валяется негодная сбруя, разбитая посуда.

Салтанат улыбается, радуясь солнцу, простору долины, вечным снегам на хребтах Тарагая.

Она тихо поет песню. Ритм песни перекликается с топотом копыт. Конь весело машет головой.

Вот то самое место, где зимой Салтанат отбивалась от волков. Лежат кости хищников. На огромном камне сидит горный орел-стервятник. Он поднимается в воздух, кружит над долиной.

У подножья Небесного хребта белеют юрты. Совсем недавно, зимой, здесь стояла только одна юрта Джоомарта. Теперь их более десяти.

Салтанат задерживает коня. Стряхивает пыль с одежды.

На грядках чуть зеленеют всходы. Журчат арыки. Всюду порядок, расчищены дорожки. Над грядками склонились люди.

Человек в очках, русский, ведет Салтанат между грядок.

— Это смесь бобовых со злаками. Я должен сказать, что в Тарагае она дает прекрасные результаты.

Возле грядок таблички с надписью, какая культура когда посеяна. Человек в очках подводит Салтанат к другой грядке. Их окружают люди.

— Костер безостый. Эта культура тоже приемлема для такой высоты. А вот клевер... Пожалуйте сюда!

Салтанат слушает с интересом, все замечает и нет-нет да посмотрит на лица окружающих людей. Вот пожилой с бородкой, вот средних лет со скучным лицом и пинцетом в руках...

— Клевер не удается...

Вот совсем молодой, еще юноша... А где же тот, который впервые рассказывал о Тарагае?

— Вы из научно-исследовательского института животноводства? — вежливо осведомляется Салтанат.

— Да. Здешние чабаны прозвали нас академиками, — улыбаясь, отвечает русский в очках.

— Большая группа?

— Тут не все! У нас еще одна группа работает возле Суека.

— Я хочу поехать и туда, — говорит Салтанат. — Мне хотелось бы повидать... вашего начальника.

— Руководителя экспедиции? Это я, — отвечает человек в очках.

Салтанат от неожиданности чуть не вскрикнула.

— Вы? Правда?

— Андрей Иванович Бельчиков, — скромно представляется человек в очках. — Я провожу вас на Суек.

— О-о, спасибо, не беспокойтесь!—едва скрывая свое разочарование, отвечает Салтанат. — Я эти места хорошо знаю.

— Нет, зачем же? Я провожу. Мы очень рады, когда местные жители интересуются нашей работой.

Салтанат и Андрей Иванович едут по долине.

— Так вы дочка Тугельбаева? Как же! Вашего батюшку я хорошо знаю! Когда-то в этих местах мы с ним прятались от байманапов. А потом вместе с ним их раскулачивали! Как же, Асаналы Тугельбаев! Джигитом был настоящим! Да и теперь, слыхал, молодцом держится. — Вдруг Андрей Иванович спрыгнул с седла. — Смотрите, какой коврик! — кричит он, присаживаясь на корточки.

Природа словно нарочно выткала в серо-зеленой пустыне коврик из голубых цветов. Цветы эти особые — высокогорные. У них короткие ножки и широкие чашечки. Как будто разинув большие рты — яркие лепестки, — они удивленно глядят в небо и на своих коротких ножках тянутся к солнцу.

— Жизнь их стремительна и коротка, как весна пустынь, — рассказывает Андрей Иванович. — Они умирают под первыми лучами солнца.

Андрей Иванович срывает букетик цветов и подносит его Салтанат.

Это точно такие же цветы, какие прислали чабаны Салтанат в кишлак.

Салтанат нетерпеливо натянула поводья.

— Куда же вы так торопитесь? — удивленно спрашивает Андрей Иванович.

12

Перевал Суек — база животноводов. Не шелохнется флаг над метеорологической станцией. Несколько домов стандартного типа: школа, зооветучасток, медицинский пункт. Салтанат и Андрей Иванович останавливаются возле дома с вывеской: «Экспериментальная лаборатория Киргижа».

— Познакомьте меня с вашими сотрудниками! — говорит Салтанат. — Если я приеду в другой раз и вас не будет, я буду знать, к кому обратиться.

Одна из комнат. На стенах висят приборы, диаграммы, плакаты; возле окон и на длинных столах стоят ящики с рассадой и травами. Андрей Иванович представляет Салтанат сотрудника в белом халате.

— Кандидат наук, старший агроном Ходжибеков!

Салтанат приветливо протягивает руку.

В другом кабинете женщина смотрит в микроскоп.

— Наша аспирантка Чолпон Эсенкулова.

Салтанат здоровается.

В третьем кабинете спиной к вошедшим стоит молодой черноволосый мужчина. Салтанат смотрит, ожидая, когда он повернется.

— А это наш агроном... Вы можете обращаться к нему. Здесь он мой заместитель...

Салтанат поправляет волосы.

— Абдуманап Керимбеков.

Черноволосый мужчина, услышав свою фамилию, быстро повернулся, торопливо сунул руку Салтанат и сказал скороговоркой:

— Абдуманап Керимбеков.

Салтанат пожала протянутую руку.

Салтанат идет по Суеку одна. Сердито бьет камчей по столбикам, попадающимся на пути.

— Ходжибеков!.. Чолпон Эсенкулова!

Вот стоит грузовик. Салтанат хлестнула по колесу:

— Абдуманап Керимбеков!

13

Клуб животноводов ярко освещен. В клубе пустынно. Два парня натягивают белое полотно на стену: будет кино. На сцене стоит Шаирбюбю и командует:

— Левей, левей, Мукаш!

Салтанат входит в зал.

— Ой, бой! Салтанат, оказывается! — кричит Шаирбюбю и прыгает со сцены.

— Здравствуйте, эйнеке! — приветствует Салтанат Мукаш.

— Откуда вы? — спрашивает Шаирбюбю.

— Я была у академиков.

— Ой, бой! Через час они все придут сюда. Будет картина «Адмирал Ушаков». Видели? Нет? Правда? Вот хорошо! Оставайтесь! — радуется Шаирбюбю.

— Останусь, — весело соглашается Салтанат.

— Мы приготовим для вас самое лучшее место! — Шаирбюбю выбирает скамейку в середине зала, садится на нее и смотрит на экран.

— Хорошо видно! Попробуйте! Правда, хорошо?

Шаирбюбю прикрепляет к спинке скамейки бумажку.

— А тут буду я!

— Верблюженок, ты обещала сидеть здесь! — это говорит Мукаш. Он показывает на место рядом с собой.

— Я раздумала! — небрежно отвечает Шаирбюбю и снова обращается к Салтанат: — Вот я боялась, что будет скучный вечер!

— Почему? — удивляется Салтанат.

— Наш комузист уехал в Пржевальск!

— Какой комузист? — спрашивает Салтанат.

— Ой, бой! Да Джоомарт!

Салтанат попробовала улыбнуться — не получилось, попробовала посмотреть Шаирбюбю в лицо — глаза сами собой опустились. Ударив камчей по спинке скамейки, на которой висел листок бумаги, Салтанат в замешательстве говорит:

— Будет играть Мукаш! Мукаш хорошо играет! Правда, Мукаш? Ты споешь ту песню?

Широко открытыми глазами смотрит на Салтанат Шаирбюбю.

14

САЛТАНАТ ВОЗВРАЩАЛАСЬ С ГОР В СВОЙ КИШЛАК.

Ночь. Тугие струи дождя хлещут землю, как плети. Иссык-Куль набрасывается на берега. По реву волн далеко во тьме угадываются его просторы.

Улицы кишлака темны, лишь кое-где видны сиротливые огоньки. Опустив повода, едет Салтанат. Тускло поблескивает ее мокрый плащ. Конь ступает шагом — Салтанат не торопится.

Знакомые ворота. Щель в ставне пропускает полоску света — значит, Уркасым не спит. Она входит в сени. В сенях две двери, одна против другой. Салтанат направляется в правую половину дома, где спит Джума, поправляет на нем одеяло. Рядом приготовлена постель. Наверно, у Уркасыма гости.

Салтанат возле двери, ведущей в другую половину дома. Прислушивается: в самом деле, у Уркасыма гости.

Она открывает дверь: Джоомарт! Он сидит на почетном месте, сбоку — Уркасым.

— Вот и хозяйка! — Джоомарт встает ей навстречу. — Здравствуйте, Салтанат!

Салтанат протягивает ему руку, машинально спрашивает:

— Как ваше здоровье?

— Товарищ агроном приехал из Пржевальска, — говорит Уркасым. Он полон внимания и уважения к гостю.

Салтанат снимает плащ. Джоомарт помогает ей.

— Как ваше здоровье? — спрашивает она, пряча глаза.

— Здоров. Спасибо.

— Товарищ агроном интересно рассказывал, — говорит Уркасым.

Джоомарт усаживает Салтанат на почетное место. Он чувствует себя хозяином и здесь. Салтанат, еще не опомнившись от неожиданной встречи, сидит на его месте. Уркасым замечает это нарушение обычая, но еще большее нарушение — перечить воле гостя.

— Как ваше здоровье?

— Ты спрашиваешь об этом третий раз! — сдержанно напоминает муж.

— Вы были в Тарагае? — спрашивает Джоомарт, желая замять неловкость.

— Да. Меня просили чабаны... Я познакомилась со всеми! С Андреем Ивановичем! С Чолпон Эсенкуловой—это аспирантка. С Ходжибековым—это кандидат наук! Потом... Абдуманап Керимбеков... — Салтанат с удовольствием называет все имена и фамилии.

— Что же вы ответили чабанам?

— Я сказала Асану: «Асан-ата, нам надо учиться у этих агрономов любить и уважать землю». Я сказала так Орозбеку, Шамбету и всем, кто меня спрашивал.

— К сожалению, не все так считают, — говорит Джоомарт. — Областное начальство пожимает плечами. Ташбаев говорит: «Придите через неделю». Жду неделю. Прихожу, а он: «Придите дней через пять». Так и уехал!

Уркасым сочувственно вздыхает.

— В райсельхозотделе — Карымшаков: «Я принципиальный, я деловой!» Ему доказываешь, а он в стенку смотрит и глаза пустые, как у барана.

Уркасым одобрительно кивает.

— Да-да, товарищ агроном правильно подметил!

— Заехал к вам по делу, — Джоомарт достает из бокового кармана

пакет. — Хочу просить вас, Салтанат, познакомиться с моими предложениями. Может быть, вас это заинтересует.

— Салтанат очень интересуется хозяйством, — с достоинством отвечает Уркасым. — С ней советуются даже районные организации.

— Чем я могу помочь? — сдерживая радость, спрашивает Салтанат.

Джоомарт протягивает ей пакет.

— Это мои записи и предложения. Прочтите и скажите свое мнение.

— Смотри, Салтанат, хорошо прочти... Я сам помогу тебе, — говорит Уркасым.

Салтанат бережно держит пакет.

— Сколько сил уходит на то, чтобы доказывать, убеждать, спорить! Говорю с Тугельбаевым, а он чешет затылок и смеется.

— Хорошо, — отзывается Салтанат.

— Что хорошо?

— Хорошо живете!

— Какое, к чорту, хорошо! Ночи не сплю — так возмущают меня некоторые ответственные работники! Карымшаков играет в начальника. Орет, стучит кулаком, а дело не двигается... Ай, да что там! Самое обидное — привыкли мы к этому. Как будто так и надо... Конечно, можно бы плюнуть. Не могу. Характер мешает! Завидую вам, Салтанат.

— Чему?

— Вам характер не мешает!

— У Салтанат хороший характер, — соглашается Уркасым с важным видом. — Даже районные организации это заметили.

— Я, наверное, иначе воспитывался, — говорит Джоомарт, не спуская взгляда с Салтанат. — Мой отец говорил: «Джоомарт, не жалей сил для народа. Будь щедрым. Я недаром дал тебе имя — Джоомарт, что значит «щедрый». Сделаешь добро — не пропадет! И помни: кто снесет удар в лицо, того пнут еще раз ногой в зад!»

Джоомарт повернулся к Уркасыму, как бы спрашивая, согласен ли он с ним.

— Правда, правда! — важно отвечает Уркасым.

— А как думаете вы, Салтанат?

Салтанат наклонила голову и промолчала.

15

Роскошен берег Иссык-Куля в дни сенокоса! Благоухают поля синей люцерны, розового эспарцета, красного клевера. Пчелы и бабочки, как ожившие лепестки, носятся в воздухе, сухо трещат цикады. Земля млеет под тяжестью плодов, рожденных ею. Стрекочут сенокосилки. Они деловито прохаживаются взад-вперед по полям.

Поспевает пшеница. Темная зелень ее со светлым оттенком налива колышется от малейшего дуновения ветерка, бегущего с озера.

Контуры предметов расплывчаты, зыбки. В потоках воздуха, напоенного всеми ароматами лета, солнечный свет как бы подернут дымкой, он растекается по земле горячими струями. В лиловом мареве тонут хребты Ала-Тоо. Великолепие берегов отражает озеро. Оно непоколебимо спокойно. Глубина его равна высоте неба.

Грузовая машина мчится берегом Иссык-Куля. В кузове Джоомарт и Шаирбюбю. Они стоят, держась руками за крышу кабины. Ветер треплет волосы Джоомарта, подпрыгивают косички Шаирбюбю.

Шаирбюбю то и дело поворачивает голову к Джоомарту и от этого чуть не падает.

Джоомарт занят своими мыслями.

— А можно, я пойду с вами в МТС?
— Конечно. Если тебе хочется.
Шаирбюбю счастлива.
— А потом... вы со мной на почту?
— Хорошо. Пойдем и на почту.
— Ой, бой! Правда?
Шаирбюбю теряет равновесие, Джоомарт поддерживает ее.
— Смотри на дорогу, Верблюжонок!

Машина едет мимо колхозных полей. Женщины сгребают сено. Возле стогов стоят грузовики. Мужчины и подростки нагружают их сеном.

Стоя на стогу, Салтанат вилами сбрасывает вниз охапки сена.

Джоомарт издали узнает ее. Заглядевшись, он потерял равновесие. Шаирбюбю весело засмеялась.

— Ой, бой! Осторожней! — Теперь она поддерживает его.

Джоомарт захлопал руками по крыше кабины. Машина остановилась.

Только сейчас Шаирбюбю увидела Салтанат и перестала смеяться. Джоомарт выпрыгнул из кузова.

— Ой, бой! А как же МТС? А почта? — грустно напомнила девушка.

— Верблюжонок, сюда! — зовет Джоомарт.

Шаирбюбю засияла и мгновенно очутилась на земле. Машина ушла, они остались вдвоем с Джоомартом.

— На почту потом, — быстро говорит Джоомарт. — Пойди к Салтанат и скажи, что я жду ее вот там.

— Скажу. Сейчас скажу, — упавшим голосом отвечает девушка

... Через короткое время на стоге вместо Салтанат появилась Шаирбюбю. Стараясь скрыть подступающие слезы, она торопливо бросает вниз охапки сена.

Возле большого серого камня, лежащего на берегу озера, стоят Салтанат и Джоомарт.

— Вы прочитали, Салтанат?
— Да.
— Что вы скажете?
— Вы хорошо пишете. Как писатель.
Джоомарт рассмеялся.
— А по существу?
— По существу... Существо... — Салтанат старается говорить его языком, языком Джоомарта. Волнение мешает ей. — Существо ценное.

Идут берегом. Салтанат пытается более точно выразить свою мысль:

— Я работала зоотехником, думала: как быть? Кормовая база хромает. Скот низкой продуктивности. У вас там цифры, подсчеты убедительные и правильные... Как будто вы не агроном, а зоотехник.

Джоомарт засмеялся.

— Вы смеетесь надо мной?
— Нет, Салтанат, что вы! Я просто рад.
— Чему?
— Радуюсь, потому что... разговариваю с другом! Ты мой друг, Салтанат?

Салтанат оглянулась, боясь, что их услышат. Джоомарт заметил это. Он зашагал быстрее.

— Почему оглянулась? Почему живешь с оглядкой? Почему не даешь простора силам, уму?

Заметив огорчение Салтанат, Джоомарт сбавил шаг.

— Ты стыдишься того, что я назвал тебя другом?

Салтанат молчит. Джоомарт на ходу срывает цветы эспарцета.

— Смотри, Салтанат: один цветок красив, а букет красивей в сто раз. Правда? Высший закон природы есть дружба. Даже растения живут по этому закону. Так и люди. Чего не сделаешь сообща!

Салтанат внимательна, серьезна.

— Дружба, друг... это самые главные слова в жизни, — говорит Салтанат.

— Есть другие главные слова, Салтанат, — отвечает Джоомарт. — Когда-нибудь я тебе скажу их...

Салтанат низко опустила голову.

— Если ты захочешь... — неловко добавил Джоомарт.

В это время с поля донесся шум. Что-то произошло возле грузовых машин. Салтанат и Джоомарт поспешно направились к стогам.

17

В кузове машины, еще не нагруженной сеном, стоит Шамбет и, размахивая руками, кричит:

— Моя машина! Спроси башкарму!*

— Машина моя! — кричит другой голос. Это Орозбек. — Тебе десять, а мне пять? Жулик!

— Жулик? — возмущается Шамбет.

Их окружает народ.

— У меня тысяча баранов, — кричит Шамбет, — а я жулик?

Орозбек пытается влезть в кузов машины. Шамбет ударяет его по рукам. Орозбек падает на сено, барахтается в нем, наконец, встает и, весь дрожа от негодования и обиды, прыгает в кузов.

— А у меня табун лошадей!

Он хватает щуплого Шамбета за шиворот, сбрасывает с машины и тут же, потеряв равновесие, падает сам. На куче сена начинается потасовка.

Этим воспользовался молодой чабан Мукаш. Он прыгает в кузов машины и кричит Шаирбюбю:

— Верблюжонок, давай!

Оба — Шамбет и Орозбек — набрасываются на Мукаша. Толпа людей, собравшихся вокруг, подзадоривает их криками:

— Ай, Шамбет! Не спускай повода!

— Орозбек! Давай!

Салтанат бросается разнимать чабанов.

— Ай, старые! Остановитесь!

Никто ее не слышит.

На дороге остановился «газик». Из машины вылезает Карымшаков.

— Кто хулиганит?

При появлении Карымшакова драка прекращается. Орозбек весь в сене, шапка съехала набок. Карымшаков останавливает взгляд на нем.

— Ты хулиганишь?

— Башкарма приказал везти сено в Тарагай! — одним духом выпалил Орозбек.

Карымшаков вынимает из бокового кармана блокнот и автоматическую ручку.

— Под суд хочешь? Как фамилия? — тычет он в грудь Орозбека.

Орозбек растерян. Шамбет прячется за спину Орозбека. Оглядывая людей, Карымшаков выбирает Джоомарта.

— Ты... будешь свидетелем!

---

* Башкарма — председатель.

— Брось, Карымшаков, — отвечает Джоомарт. — Что ты разошелся? У колхоза нехватает машин, вот старики и поспорили!

— Пусть товарищ Карымшаков составит акт, — слышится голос.

Это Салтанат. Губы ее дрожат. Она едва сдерживает себя, обращаясь к Орозбеку:

— Орозбек! Приведи для товарища Карымшакова своего иноходца!

— А ты что? Ты кто? Тебе что надо? — кричит Карымшаков.

— Товарищ Карымшаков, — спокойно говорит Салтанат, — интересуется, как идет заготовка кормов на дальних выпасах. Он собирается к чабанам в гости! Просим, пожалуйста! Вы, кажется, ни разу не бывали в Тарагае? Ай-яй-яй! Чабаны хулиганят! Пусть товарищ Карымшаков приедет на пастбища и установит, чем недовольны чабаны.

Смех. Орозбек подводит коня. Кто-то дергает Салтанат за рукав. Она оборачивается. Это Уркасым. Лицо у него злое. Но Салтанат не обращает на него внимания.

— Прошу! — Она берет у Орозбека повод и протягивает его Карымшакову. Карымшаков растерян. Он берет повод. Конь вдруг встал на дыбы, рванулся. Карымшаков отскочил в сторону и упал на сено. Общий смех.

— Э-э, вас боятся даже лошади! — говорит Салтанат. — Или разучились сидеть в седле? Правда, это не кабинетное кресло.

Смеются чабаны, женщины, подростки. Даже Уркасым улыбается. Джоомарт стоит в стороне и спокойно наблюдает.

— Я этого не оставлю! — запальчиво говорит Карымшаков. — Ты пожалеешь! Пожалеешь!

Он почти бегом возвращается к машине.

«Газик» загудел и, обдавая людей пылью, поехал прочь.

— Салтанат! Ай, Салтанат! Ты бы его заставила сесть на лошадь! — под общий смех кричит Шамбет.

18

Ночь. Неустанно пересчитывают свои серебряные листья белоствольные тополи. Тихо журчит арык.

Салтанат сидит за столом, неподалеку от окна. На столе лежат бумаги, развернутый пакет Джоомарта и блокнот.

Рядом с Салтанат Джума. Он пишет, изредка поглядывая на мать.

К дому подходит Уркасым. В руках у него палка. Уркасым стоит в темном дворе и смотрит на Салтанат. На лице жены Уркасым видит непривычное для него выражение независимости. Платка на голове нет. Небрежно скомканный, он лежит на столе. Салтанат тоже что-то пишет.

Уркасым расстегивает ворот рубахи. Пробует, достаточно ли крепка палка. Снова смотрит на жену. Минута раздумья. Уркасым ломает палку и бросает ее за дувал.

Уркасым входит в комнату.

— Эй, ты, джигит! Спать! — приказывает отец.

— Я не хочу, ата!

— Иди, или больше не получишь ключ от гаража!

— Я и сам не пойду! Я пойду с мамкой!

— Спа-ать! — приказывает отец.

— Иди, сынок, — ласково говорит Салтанат.

Джума, надув губы, проходит мимо отца на другую половину дома. Уркасым садится к столу. Салтанат кладет перо.

— Ужин остыл...

— Я поужинал!

Уркасым берет рукопись, листает ее.

Салтанат наблюдает за ним.

— Хочешь, я расскажу тебе...

— Разберусь сам! — Но глаза его не видят строк. Он рывком перелистывает страницы.

— Осторожней, — просит Салтанат.

— Подумаешь, том сочинений! — Он со злостью переворачивает страницу. Страница рвется.

Салтанат протягивает руку, чтоб взять рукопись.

— Что? Что? Боишься? Дрожишь? На, целуй!

И вдруг — раз, и рукопись порвана пополам. Еще и еще раз. Полетели обрывки бумаги.

Лицо Салтанат застыло от ужаса.

Уркасым хватает все, что лежит на столе, и рвет, рвет на мелкие кусочки.

— Лезешь не в свое дело, как ишак в лошадиное корыто! — неистовствует Уркасым. — Хочешь отличиться? В передовые лезешь? Ты видала кобылу впереди стада? А? Начальника опозорила! Мужа опозорить хочешь!

Салтанат молчит.

— Что, я тебе плохую жизнь создал? Тебе плохо, да? — Уркасым бросается к джууку*. Богатые шелковые одеяла, дорогие кошмы, меховые шкуры — все летит к ногам Салтанат. Но Уркасыму этого мало. Он раскрывает железный сундук, вытаскивает из него платья, бросает их Салтанат. — А это? Это кому? Мало? Да? Мало? — Уркасым сдирает со стен тушкиизы**. — Тебе мало? — Стоя посреди комнаты, распаленный, гневный, он кричит: — Выбирай: я или он!

Салтанат молчит.

— Я или твой Джоомарт с погаными тетрадками!

— Не могу, не могу больше! — говорит Салтанат. — Ничего мне твоего не надо! Пусти!

Уркасым посторонился.

Салтанат прошла мимо.

Уркасым замер. В открытые настежь двери он видит, как Салтанат вошла в комнату, где спит Джума. Она берет одежду сына и наклоняется над его постелью.

— Сына не дам! — слышит Салтанат.

Она выпрямилась. Уркасым стоит в дверях, расставив руки.

Салтанат выронила одежду и подошла к нему. Никогда он не видел у нее такого лица. Никогда не слыхал такого голоса:

— Хорошо... Пусти.

Он пропустил. Салтанат ушла.

Гнев на его лице сменяется недоумением. Недоумение — страхом. Что же это такое? Она все-таки ушла. Он идет в комнату, где лежат разбросанные вещи. Никого нет. Ушла. И вдруг бросается во двор.

— Салтанат! Салтанат!

Тишина. Серебряные тополи пересчитывают листья.

19

— Ты нарушила обычай, Салтанат! — говорит Тугельбаев. — Люди осуждают тебя за это.

Салтанат круто повернулась к отцу.

— А ты, ата?

---

* Джуук — скатанные кошмы и одеяла, которые лежат вдоль стены до самого потолка.

** Тушкиизы — бархатные ковры, вышитые разноцветными шелками.

— Я не учил тебя кривить душой, — строго говорит Тугельбаев. — Но я и не учил тебя итти против воли мужа!

Они сидят в доме Тугельбаева. Тут же и мать Салтанат, молчаливая Кумюш. Она плачет.

— Замолчи, апа! — приказывает Тугельбаев. — Лучше дай мне новую шапку и белый костюм. Я сам пойду к Уркасыму.

— Зачем? — быстро спрашивает Салтанат.

— Я поговорю с ним сам. Ты нынче вернешься домой!

Кумюш торопливо семенит к сундуку.

— Я не пойду домой, ата, — тихо, но твердо отвечает Салтанат.

— А если я прикажу тебе?

— Мой дом тут.

Кумюш сидит возле сундука и всхлипывает.

— Я что тебе сказал? — оглядывается на нее Тугельбаев.

Кумюш поспешно открывает крышку сундука, достает костюм и шапку, подает Тугельбаеву.

— Поди во двор! — приказывает он жене.

Кумюш уходит.

Тугельбаев держит костюм и шапку. Подходит к дочери, берет ее за подбородок и спрашивает мягко:

— Слушай, дочка, что такое, а?

Салтанат смотрит в глаза отцу:

— Он разорвал труды Джоомарта.

— Какое тебе дело до Джоомарта?

Салтанат опустила глаза. Молчит.

Тугельбаев поражен. Костюм и шапка падают из его рук. Он смотрит на дочь, широко раскрыв глаза. Теперь уже другой гнев, не показной, слышится в его голосе.

— Салтанат!.. Не допущу!

20

Раннее утро. На листьях акаций блестит роса.

Салтанат седлает лошадь.

На пороге стоит Кумюш.

— Куда же ты так рано, Салташ?

— В Пржевальск, эне... Карымшаков отказал мне в работе. Буду просить область.

— Возьми с собой лепешек, Салтанаш. Пржевальск — город большой. Кто тебя там накормит?

— О, эне! — отвечает Салтанат. — Там живет моя подружка Сабира. Я поеду к ней! Она давно меня звала.

— Пусть будет счастливой твоя дорога! — шепчет мать. — Звездочка моя! Ягненок мой!

— Будь веселой, эне! — ласково говорит Салтанат. — Смотри, какое утро!

В мареве горы.

Салтанат едет по шоссе. Дорога обсажена тополями. Налево — озеро, направо простираются поля. За полями — горы.

Начинается утро. Оживает пустынная дорога.

Вот встретился старик верхом на ишаке.

— Здравствуй, Тураке, — приветствует его Салтанат.

— Скачи, скачи! — сердито отзывается старик. — Наскочишь на камень!

Вот на телеге едут мужчина и женщина. Увидев Салтанат, они отвернулись, будто заняты разговором. Когда они проехали, Салтанат

оглянулась. Мужчина и женщина смотрят ей вслед осуждающими взглядами.

Навстречу грузовик. В кузове люди.

— Смотрите, смотрите! Это Салтанат Асаналиева! — слышит Салтанат голоса.

— Чтоб ей плохо спалось! Бросить мужа и сына!

Впереди две фигуры. Мужчина, здоровый, полный сил, едет верхом на лошади. Следом за ним, изо всех сил стараясь не отстать, идет женщина. На спине у женщины тяжелая ноша. С лица стекают капли пота. День жаркий. Путь длинный. Мужчина, сидящий на лошади, не кто иной, как заведующий райсельхозотделом Карымшаков. Женщина, идущая за ним, — его жена.

Салтанат узнает их издали. Она догоняет женщину.

— Давай мешок, Жамиля! — громко, вызывающе кричит Салтанат.— Давай, довезу до райцентра!

Женщина слабо улыбнулась.

— Куда ты так рано, Салташ?

Слышится окрик мужа:

— Жамиля!

Женщина зашагала быстрее, опустив голову.

— Иди, иди своей дорогой, Салтанат!

Салтанат ударила коня и пустилась вскачь.

— В другой раз ты у меня поговоришь с ней! — прошипел Карымшаков жене. Потом остановился, посмотрел вслед Салтанат и улыбнулся: — А она поехала в Пржевальск!

Салтанат подъезжает к Пржевальску.

Мимо нее стремительно промчалась легковая машина.

В машине Карымшаков.

Обогнав Салтанат, машина понеслась по мостовой города.

21

Город серебряных тополей — Пржевальск.

Здание одного из областных учреждений. На обитой кожей двери табличка: «Ташбаев».

За большим письменным столом, на котором стоят несколько телефонов, сидит Ташбаев. Это человек средних лет. На нем белый шелковый китель и такие же брюки, тщательно выглаженные. Привычка сидеть неподвижно, не глядя в лицо собеседника, придает Ташбаеву вид человека, постоянно погруженного в размышления и заботы.

Однако Ташбаев умеет слушать, и потому первое впечатление, что он замкнут и недоступен, быстро проходит. У Ташбаева приятные манеры и мягкий густой голос.

В кресле, развалившись, сидит Карымшаков.

— Учти: начальство высмеивает, критикует. От мужа ушла, спуталась с агрономом из Кирнижа... Скандальная! Разлагает коллектив. Работать невозможно.

Ташбаев чертит карандашом на бумаге. Получается какая-то уродливая физиономия. В стороне лежит стопка листков с такими же карикатурами.

Карымшаков продолжает:

— Ты не подумай, что я к тебе... потому что мы свои... Я принципиальный, сам знаешь... Безобразия терпеть не могу.

Лицо Ташбаева не выражает никаких чувств.

— Как фамилия? — спрашивает он.

— Салтанат Асаналиева.

Ташбаев записывает.

Карымшаков, довольный, встает.

— Да, совсем забыл... Муж Асаналиевой работает у меня шофером. Бедный человек совсем сгорает от позора. Подыщи ему местечко тут, в городе. Он не хочет оставаться в кишлаке.

— Муж Асаналиевой? — подозрительно переспрашивает Ташбаев.

— Свой человек, — убеждает Карымшаков. — Если ты возьмешь его шофером к себе... — Карымшаков делает выразительный жест. — Хороший шофер, жалко расставаться. Ну, да по-родственному.

В кабинет входит девушка-секретарь с кипой бумаг.

— Касымалы Ташбаевич, срочно требуют подписать...

— Столько бумаг? — спрашивает Ташбаев. — Чуть не забыл, — обращается он к Карымшакову. — Тут мне принесли... рукопись. Возьми и разберись. Это по вашему району.

Он достает из ящика рукопись Джоомарта и дает ее Карымшакову.

— Прочти и напиши свое заключение, — говорит Ташбаев. — Не успеваю подписывать приказы, а тут полное собрание сочинений.

В кабинете Ташбаева сидит Салтанат.

— Я прошу восстановить меня на прежней работе. В районе мне отказали, вот резолюция Карымшакова, — Салтанат кладет на стол бумажку. — Но я хочу в своем колхозе, обязательно в своем!

Ташбаев приятно улыбается. Он чаще обычного поднимает глаза, незаметно разглядывает Салтанат.

— Мы приветствуем молодых специалистов, — любезно говорит он. — Решения руководящих инстанций обязывают нас закреплять за колхозами зоотехников, агрономов. Знаете? Поможем! Зайдите через недельку.

— Через неделю?.. Ну, хорошо, — скромно соглашается Салтанат.

Ташбаев разглядывает руки, шею Салтанат.

— Хотите раньше? Зайдите дня через три!

— Спасибо. — Салтанат встала. И снова села. — Еще просьба...

Ташбаев улыбнулся.

— Пожалуйста.

— Я хочу попасть на областное совещание животноводов. Но кто мне даст пригласительный билет? Прикажите...

— Зачем приказывать? — Ташбаев нажал кнопку, в приемной зазвенел звонок, в кабинет вошла девушка-секретарь. — Пригласительные билеты на совещание отпечатаны?

— Да, Касымалы Ташбаевич.

— Принесите...

Ташбаев вручает Салтанат билет.

— Спасибо! — говорит Салтанат. — До свидания.

Он галантно жмет ей руку и, встав из-за стола, провожает до двери.

— Вы молодец. Вы умница, — говорит Ташбаев, слегка обнимая ее за плечи. — Правильно поступили, что пришли ко мне... Я помогу вам. Молодец!

Он треплет ее по щеке. Салтанат отстраняет его руку.

Но Ташбаев такой солидный, такой важный человек и с таким достоинством держится, что Салтанат испугалась своей грубости.

— Простите... Я хочу вас спросить...

— Пожалуйста!

— Ваша жена дома?

Лицо Ташбаева вытянулось.

— Мы с ней вместе учились в сельскохозяйственном техникуме, — объяснила Салтанат. — Я хотела бы повидаться с ней.

Ташбаев приятно улыбнулся.

— Вот как! Пожалуйста! Прошу вас! Я буду очень рад! Идите к нам на квартиру, я скоро приеду. Мы вместе пообедаем!

22

На роскошной тахте сидит молодая женщина в длинном пестром халате. У нее ярко намазанные губы, крашеные брови и ресницы, яркий маникюр на длинных ногтях.

— Ах, Салтанат! Как я рада! Как я рада!

Салтанат сидит на краю тахты. Она испытывает неловкость от блещущих красок ковров, дорогой мебели, посуды и шумного гостеприимства своей прежней подруги.

— Вчера были скачки. Мы с Каске сидели в ложе. Я была в лиловом крепсатиновом платье и белых клипсах. Мне подарил их Каске! Весь город сошел с ума от зависти. Хочешь, посмотри!

Она открыла шифоньер. Перед глазами Салтанат засверкали шелка.

— В этом платье я сегодня буду в театре, у меня к нему лакировки на пробке и коралловые бусы. Хорошо?

— Красиво, — соглашается Салтанат.

Телефонный звонок.

— Алло! — кричит Сабира, делая ударение на первом слоге. — Ты?.. Да, она у меня!.. Конечно, будем обедать!.. Ждем, ждем. — Она кладет трубку. — Ах, Салтанат! Он у меня такой, ах, такой! Влюблен, как будто мы вчера поженились! Ты его видала? Ну и как? Кому он только не нравится! И по секрету тебе скажу, только никому, слышишь: его хотят повысить!

Салтанат встает.

— Мне пора, Сабира!

— Куда же ты? Ну что ты, милая, ведь он сейчас придет. Он сам звонил!

— Нет, нет, я поеду!

— Ты все такая же дикарка? — оглядывает ее Сабира. — Ах, дорогая, почему у тебя такие руки? Ну, милочка, надо следить за собой! Иначе любой муж от тебя сбежит.

— До свидания, Сабира!

— Что же я скажу Каске? Ведь он сам пригласил тебя! Понимаешь, он пригласил! Ведь он не какой-нибудь табунщик или шофер.

— Передай, что я извиняюсь, — сухо ответила Салтанат и закрыла за собой дверь.

Сабира разинула рот от удивления.

— Какая дура! Ишачка!

23

ЖИВОТНОВОДЫ СЪЕЗЖАЛИСЬ НА ОБЛАСТНОЕ СОВЕЩАНИЕ.

В городском парке духовой оркестр играет марш. У подъезда театра останавливаются грузовые машины; приезжают коллективами; все празднично одеты. Жаркий день.

В тени дубового парка сидят делегаты совещания. Люди отдыхают после дороги, ожидая звонка.

Тугельбаев в белом шелковом кителе и новой шапке. Он прохаживается по парку, разглядывая портреты знатных людей области.

— Асаналы! — окликают его.

Тугельбаев оглянулся. По дорожке, усыпанной песком, идет Андрей Иванович Бельчиков.

— Андрюша! — обрадовался Тугельбаев. — Правда, Андрюшка!

— А-а, старый чорт, узнал! — шутливо бьет Андрей Иванович в грудь Тугельбаева. Очки его блестят.

— Сам старый чорт! — смеется Тугельбаев.

...Они идут по аллее, мимо портретов знатных людей.

— Раньше и мой висел... Вот тут, — Тугельбаев показывает на пустое место между дубами.

— Сняли?

Тугельбаев чешет затылок.

— Слушай, пойдем выпьем по кружке пива, а?

...Они стоят у пивного ларька.

— Может, по служебной? — подмигивает Андрей Иванович. — Помнишь, как раньше?

Тугельбаев смеется.

— По маленькой...

— Я у тебя в Тарагае уже год сижу. Жду — вот-вот приедет старый, — говорит Андрей Иванович. — Или сердце твое заржавело?

Тугельбаев прикладывает руку к сердцу, прислушивается.

— Что такое, слушай, а? Поднимусь на бугорок, сердце тук-тук. Как мотор. Это тебе по секрету, понял? Как старому другу, — наклонившись к уху, добавил: — Маленькую пью редко. — Выпрямился, говорит громко: — А ты говоришь — Тарагай! Мне уже теперь туда не подняться.

— У врача был?

— Был... Он сказал: «У тебя, аксакал, наверное, гипертония»... Аллах знает, откуда у меня заграничная болезнь. Наверно, от войны. Две раны, вот тут...

...Они идут по парку.

— Дочку твою видал. В Тарагае, — говорит Андрей Иванович. — Интересуется агрономией.

— Может, агрономами? — нахмурился Тугельбаев.

— А что тут плохого? У меня джигиты на подбор, — смеется Андрей Иванович.

— На подбор! Воду мутят!

Андрей Иванович останавливается удивленный.

— Ты ученый человек, пришел ко мне в Тарагай. Прошу, пожалуйста: делай свое ученое дело. Но зачем народ мутить? Вскопал грядку? Копай! А зачем весь Тарагай копать?

— Польза будет!

— Жди от яловой коровы молока! — ответил Тугельбаев. — Опытами пусть наука занимается, а мне они как собаке лошадиный хвост!

— Это ты напрасно, Асаналы...

— Вот они! — перебил Тугельбаев, увидя Салтанат и Джоомарта.

Те сидят в соседней аллее, на скамейке под развесистым дубом, и разговаривают. Поглощенные друг другом, они никого не замечают вокруг.

— Сидят, — с неприязнью говорит Тугельбаев. — Постыдились бы! Тьфу! И воду будут мутить вместе...

24

Зал набит до отказа. На трибуне — Джоомарт.

— ...А сколько таких Тарагаев в нашей республике! Распахать целину, преобразовать пастбища — вот путь к созданию прочной кормовой базы и изобилия продуктов. Долой старый Тарагай!..

Хлопки в зале. Старики переглядываются, шепчутся между собой.

Шамбет, сидящий рядом с Тугельбаевым и Орозбеком, оглядывается, рыская по залу колючими глазками. Орозбек аплодирует.

На галерке среди молодежи сидят Шаирбюбю и Мукаш. Оба не жалеют ладоней.

— Слово имеет Салтанат Асаналиева!

Тугельбаев удивлен: дочь взяла слово!

Выжидательная тишина. Салтанат идет к трибуне.

Чей-то голос из задних рядов:

— На помощь голубку летит голу-убка!

В зале засмеялись.

Словно кто хлестнул Салтанат. На виду всего зала она как-то сгорбилась и на лице ее появилось такое же выражение, какое было, когда ее бил камчей Уркасым, — выражение нерешительности и вины.

Трясется от смеха Шамбет. Обхватив руками живот, он раскачивается, едва не сползая со стула.

Смеются чабаны, табунщики.

Неподвижно лицо Тугельбаева. Тяжелые веки нависли над глазами.

Президиум. Андрей Иванович и Асан ободряюще кивают Салтанат. Ташбаев рисует чортиков. Карымшаков сидит с важным видом.

В группе Шаирбюбю смущение. Вдруг Мукаш встает и кричит:

— Не робейте, Салтанат!

— Выше голову! — слышится чей-то голос из угла.

— Глупость не лечат, ум не продается!

Зал раскололся на две половины. Многие встают с мест. Всеобщее возбуждение. Кто-то свистнул. Долго звенит колокольчик председателя.

Салтанат стоит на трибуне, ждет, когда наступит тишина. Огромный ревущий зал пугает ее. Но крики одобрения мало-помалу возвращают ей уверенность и твердость.

— Мы говорим, как нам быть побогаче, — начинает она. — Хочется шерсти лучше и больше. Мяса. Молока. Страна требует. — Салтанат еще волнуется. Но голос ее постепенно крепнет. — Мы хотим пахать Тарагай. И надо бы нам пропахать некоторые головы.

Тугельбаев настороженно слушает дочь.

— Это я говорю таким, как ты, Шамбет-ата! — продолжает Салтанат.

Шамбет ерзает на скамейке.

— У него от злословия скоро вылезут последние волосы из бороды! — весело кричат с галерки.

— Ай, Салтанат! — кричит Шамбет. — Помни: оскорбивший седины не достигнет желанной цели.

— А зачем хвастаться сединой, если ум в голове есть! — отвечает Салтанат.

— Салтанат говорит правду! — кричит Орозбек. — Шамбет от лени скоро сам превратится в барана.

Звенит колокольчик. Салтанат продолжает:

— Это я говорю тебе, Карымшаков!

Наступает такая тишина, что слышен хруст пальцев Карымшакова.

— Личная месть! — выкрикивает он. — Я попрошу...

— Ну, с тобой мы поговорим еще в другом месте! — обрывает его Салтанат. — А теперь я скажу несколько слов по существу.

— Давно пора! — громко говорит Тугельбаев. Ему не нравится перепалка Салтанат с залом.

— У нас как заведено? — продолжает Салтанат. — Ходи, баран, по горам. Жуй, баран, что придется. Ходи от Казахстана до Китая, простор большой. Чем тебе плохо, баран?

Смех.

— Кто так думает? Так думает наш председатель.

Тугельбаев чешет затылок.

— Так думают старики. Не все, но многие. Баран и ходит в год по тысячи километров. Ходит-ходит баран да и сдохнет. С голоду или от тоски, потому что жизнь у барана неважная.

Симпатия аудитории на стороне Салтанат. Тугельбаев колеблется: сердиться ему на дочь или одобрить? То улыбнется, то нахмурится.

— А потом спрашивают: где мясо? где шерсть? — строго говорит Салтанат. — В Москве умные люди решили: дадим животноводам технику. Пусть они построят овчарни, конюшни, заготовят корма. Пусть они используют все достижения науки.

Тугельбаев хмурится. Он поднимает руку и так, с поднятой рукой, идет к сцене.

Большой, плечистый, он стоит у сцены, как школьник, и терпеливо ждет, когда на него обратят внимание.

Ташбаев кивает ему и записывает.

— Агроном правильно сказал: старый Тарагай долой! — заканчивает Салтанат. — Создадим новый — такой, в котором скот наш будет круглый год, как на курорте.

— Верно! — слышится из зала.

...На трибуне Тугельбаев.

— Я, товарищи, хочу покритиковать. Кого покритиковать? Вас, товарищ Асаналиева. И вас, товарищ Карымшаков. Зимой подох скот. Салтанат обрисовала — с голоду подох. Правильно. Но, Салтанат, ты еще в пеленках была, когда за нашим колхозом был закреплен Тарагай. Тогда было просторно. А теперь — семьдесят тысяч голов, тесно, правда! Товарищ Карымшаков не помог. И вы, товарищ Ташбаев, извиняюсь, не помогли. Вместо помощи агроном пришел. Колышки вбил. Семечки посеял. Дочка моя обрадовалась: долой старый Тарагай!

Старики кивают в знак одобрения. Тон Тугельбаева вдруг резко меняется:

— Умные люди в Москве не для того дают нам машины. Ты, Салтанат, пошла на поводу за агрономом. Тарагай — злая долина! Туда, как в пропасть, хоть десять миллионов брось!

Из-за стола президиума встает Асан.

— Я слушал тебя, Асаналы! И тебя, Салтанат! — говорит он торжественно. — И думаю: не всегда старый конь знает дорогу.

Асан расстегивает пиджак. На жилетке чабана сверкает Золотая Звезда Героя Социалистического Труда.

— Стыдно людям показывать! Прячу!

— Я двадцать пять лет председатель колхоза, — отвечает ему Тугельбаев. — Ягненка не прикарманил! Берег добро! Народные деньги бросать на ветер не позволю!

Аплодисменты одних, протесты других. Звенит колокольчик.

— Если не позволишь ты, Асаналы, вспахать Тарагай, то народ позволит! Новый председатель позволит! — говорит Асан.

Тугельбаев замер. Стало тихо.

— Новый? — хрипло спрашивает Тугельбаев.

Медленными шагами, держась за скамейки, Тугельбаев идет к выходу.

Шум, голоса. Звенит колокольчик.

25

Совещание кончилось. Группа людей спускается по широким ступеням в ярко освещенный парк. У подъезда театра стоят грузовые и легковые машины. Среди них черный «ЗИМ», сиденья которого покрыты дорогими коврами. Это машина Ташбаева. За рулем — Уркасым.

Люди усаживаются в кузовы грузовых машин.

Одни уезжают, другие столпились возле выхода.

Навстречу потоку людей пробирается мальчик. Это Джума. Он кого-то ищет. Прохожие оглядываются на него, но Джума проворно вбегает в фойе театра, внимательно рассматривает людей и входит в зал.

В углу зрительного зала стоят колхозники «Дархана». Среди них Салтанат, Асан, Орозбек, Мукаш, Шаирбюбю и агрономы. Все шумно разговаривают.

— Эне-е!.. Эне-е!..

— Джума!

Салтанат бросается к сыну.

— Я не хочу жить в городе! Я поеду с тобой!.. — обвивая руками Салтанат, говорит Джума.

Со сцены спускаются Ташбаев и Карымшаков. Ташбаев подходит к Салтанат.

— Поздравляю вас, Салтанат! — говорит он, улыбаясь. — Ваша правда победила. Вот, оказывается, какой нужен председатель вашему колхозу!

— Что вы! Что вы! — испугалась Салтанат. — Какой из меня председатель?

— А что?.. Ты и будешь башкармой! — говорит Орозбек.

— Ой, бой!.. Вы, вы, Салтанат! — захлопала в ладоши Шаирбюбю.

— Скажите Уркасыму — сын уехал домой, в кишлак. Пусть не беспокоится, — обратилась Салтанат к Ташбаеву.

Ташбаев снисходительно хлопает Салтанат по плечу.

— Передам... А насчет председателя подумайте!..

— Ты в самом деле собираешься рекомендовать ее? — сердито спрашивает Карымшаков Ташбаева, когда они вышли в парк.

Ташбаев берет его за рукав и отводит в сторону, подальше от машины.

— Ишак! Башка с мякиной! — зло отвечает Ташбаев. — Тебе конюхом работать на паршивой ферме!

— Почему? — испуганно спрашивает Карымшаков.

— Был бы в твоей пустой башке ум, ты давно сидел бы на моем месте. А я бы стал министром! Министром!

Карымшаков не понимает.

— На этой истории с Тарагаем выдвинуться можно! Ишак! Умел бы хоть чужие мысли во-время подхватить! Я понадеялся: Карымшаков прочтет, разберется, даст заключение! А ты мне что написал? Простой чабан умнее тебя! А с такой, как Салтанат, ладить надо!..

— Сегодня же подпишу приказ — пусть работает зоотехником! Но зачем ее в председатели? — возмущается Карымшаков.

— Приказов больше подписывать не будешь! — спокойно отвечает Ташбаев. — Тебя придется убрать.

Карымшаков ошалел:

— Как — убрать?

— С тобой попадешь в историю, как баран в котел... Уж если баба увидела, что у тебя хлам в голове... Кто, кроме меня, знает, что ты не имеешь даже среднего образования?

— Ш-ш... — оглянулся Карымшаков. — Меня убрать? А сам останешься? Не выйдет, понял, да?

Ташбаев закуривает папиросу.

— В твоих интересах подобрать повода и скакать отсюда галопом!

Карымшаков хочет что-то возразить, но Ташбаев предупреждает его:

— На совещании были представители из Фрунзе. Будь уверен —

твоей личностью заинтересовались. Лучше я сам тебя отстраню. Понял? А тебе доносить на меня нет смысла. Во-первых, умными работниками не бросаются, во-вторых, тебе же выгоднее, чтоб я остался на ответственном посту. Пройдет время — я тебя верну.

— Не голова, а котел! Котел! — шепчет пораженный Карымшаков.

26

Над скирдой сена трепещет красный флаг.

Берег Иссык-Куля необычно оживлен. Приехавшие с гор чабаны и табунщики сидят на узорчатых кошмах, расстеленных на траве. Они нарядно одеты. Чуть дальше стоят их кони, украшенные серебряными уздечками.

Пришли не только люди из своего колхоза. Из окрестных кишлаков сюда, к красному флагу, тянутся вереницы людей. Особенно много женщин и детей. Собрание ведет Мукаш.

— Голосуем. Кто за то, чтобы председателем нашего колхоза была Салтанат Асаналиева?

Лес поднятых рук.

В числе женщин, пришедших из соседних колхозов, — они сидят особняком, — Жамиля. Она смотрит на Салтанат и робко поднимает руку. Повернувшись, она встречается взглядом с мужем. Карымшаков стоит позади всех и выразительно смотрит на жену. Жамиля опускает руку. Салтанат сидит в президиуме и улыбается. Жамиля снова подымает руку.

— Прошу опустить, — говорит Мукаш.

Руки не опускаются.

— Опустить, опустить, — повторяет Мукаш.

Никто не опускает рук. Мукаш в затруднительном положении. Он смотрит на Шаирбюбю: что полагается делать, если собрание не слушает председателя? Шаирбюбю отрицательно качает головой: не знаю! Мукаш прибегает к хитрости.

— Кто против?

Руки исчезают.

27

Не спится Тугельбаеву. У изголовья постели стоят бутылки с лекарствами. Кумюш поправляет на нем одеяло и потихоньку плачет.

— Слушай, что такое? Перестань сырость разводить! — говорит Тугельбаев.

— Салтанат хотела к тебе...

— Молчи про Салтанат! Чего она хочет? Почему тут живет? Пусть идет в свой дом!

— Она же тебе не мешает, Асаналы! Да что же это за жизнь — родную дочь гонишь!

— Молчи!

— Молчу. Молчу.

Слышно, как кто-то ходит по двору. Кумюш тихо выходит из комнаты. Тугельбаев прислушивается: это не Салтанат, голос мужской.

— Дома?

— Дома, дома! — слышен ответ Кумюш.

На пороге Андрей Иванович.

— Здравствуй, Асаналы! Давно не был у тебя! — говорит Андрей Иванович. — Какая на тебя хворь напала?

Тугельбаев растерянно сбрасывает одеяло.

— Еду из города, дай, думаю, зайду... Ты лежи. Я на минутку... Жарко. Может, найдется у тебя пиалка кумыса, а?

— Апа! Ай, апа! — зовет Тугельбаев.

Кумюш разливает кумыс. Андрей Иванович сидит, поджав ноги, положив руки на колени. Пьет.

— Хорош, а? Кумыс — напиток долголетия!

Тугельбаев хмурится, молчит.

Андрей Иванович оглядывает стены. Видит: висит комуз.

— Белолобый комуз Тугельбая? Что, или заржавел? — Он снимает со стены комуз. — Ах, Асаналы! А помнишь, как в горы ходили? Как баев раскулачивали? Тридцать лет назад, как вчера! Отчаянным ты был джигитом! — Андрей Иванович пытливо смотрит на Тугельбаева. — А песни пели! До сих пор помню одну твою песню!

Андрей Иванович натянул струны и сильно ударил по ним.

Будь чистый сердцем, как родник,
Прозрачным до самого дна...

Густой бас поплыл по комнате. Сжалось сердце старого Тугельбаева. Он приподнялся, сел, поджав ноги, и привычным жестом провел рукой по бритой голове.

Будь силачом ты, как земля,
Которая держит все.

Андрей Иванович ударил руками по комузу, подкинул его вверх. Тугельбаев рассмеялся и захлопал по коленям в знак одобрения.

Везде и всюду бери пример...

Тугельбаев выждал нужный момент и подтянул Андрею Ивановичу неожиданно высоким тенором:

С того, кто честен и смел — а-а!
Бали! Бали!
Нечестные мысли и трусость гони...
Как гонят из тела болезнь...

Песня окончилась. Сумерки сгущаются. Тугельбаев опустил голову.

— Ну, а жизнь-то как? — спрашивает Андрей Иванович.

Тугельбаев вяло махнул рукой.

— Эх, Асаналы! Асаналы! В богатое время живем, — говорит Андрей Иванович. — Жизнь создаем. Жизнь — даже там, где и сами не ожидали. Ты посмотри на молодежь, на детей!

Тугельбаев хмурится.

— Мы с тобой тридцать лет назад хорошо придумали. А дети наши еще лучше сделать хотят. Вот Тарагай — ветер гулял, волки бродили. А мы скоро косить там будем. Дома построим... А лет так через десять-пятнадцать придет туда... Не Джоомарт и не Салтанат, нет!.. А твой внук Джума!

Тугельбаев с интересом слушает.

— Джума!.. Я у него спрашиваю: кем ты будешь? А он мне: академиком... — рассказывает Андрей Иванович.

Тугельбаев улыбается.

— Ай, Андрюшка!.. А правда, слушай, а? Он может! Ты верно подметил!

Ушел Андрей Иванович. Тугельбаев один. Усмехается. Он смотрит в окно и видит: Джума, босой, с грязными ногами и руками бежит по шоссе с ватагой ребят.

— Джума! Ай, Джума! — зовет он.

Джума остановился.

— Иди, иди сюда! — кричит Тугельбаев.

Джума оглядывается на ребят.

— Я скоро!.. — И бежит к деду.

Тугельбаев берет его за подбородок, смотрит и смеется.

— Ну, иди! Иди! — говорит Тугельбаев. — Академик!

Мальчик убегает.

— Слышишь, апа! — зовет Тугельбаев Кумюш. — Эта скала мне мешает... Он может, а что?

28

Тарагай. На вершинах лежит свежий, недавно выпавший снег. Дует ветер. Сидя верхом на лошадях, Салтанат и Джоомарт поеживаются от холода, хоть и одеты в телогрейки и плащи. Перед ними у подножья Небесного хребта лежит распаханная целина. Вдали виден трактор.

На том месте, где раньше были палатки агрономов, стоит несколько стандартных сборных домиков. Это дома животноводов. Слышен стук молотков, визг пилы: люди оборудуют новые жилища. Из саманных кирпичей строятся овчарни. Возле овчарен — несколько стогов прессованного сена. Джоомарт рассматривает карту.

— Вчера были мелиораторы, — говорит он. — Дрозденко сказал: «Вот тут пройдет главный канал»... Вы слушаете, Салтанат?

— Сегодня утром я видела Дрозденко, — отвечает Салтанат. — Мы обсудили весь план.

— Значит, моя информация не нужна... Может быть, скоро и мое присутствие будет лишним?

— Что вы! — Салтанат повернулась к нему. — Как же без вас... — Она смутилась, оборвала речь.

Волнуется и Джоомарт.

— Салтанат... Я давно хочу сказать вам...

— Салтанат Тугельбаевна! — слышится голос.

Это Андрей Иванович. Он торопливо бежит к ним.

— Салтанат Тугельбаевна! К вам просьба!

Салтанат спрыгнула с лошади.

— Понимаете, некоторые наши люди должны уехать во Фрунзе. Дня через три. Помогите нам с транспортом. Хотя бы до Пржевальска.

— Хорошо, — отвечает Салтанат. — Сюда приедут машины с кормом. Назад пойдут пустыми.

— Вот толково...

— Кто уезжает?

— Аспиранты и кое-кто из агрономов. — Андрей Иванович повернулся к Джоомарту. — Вот не знаем, как быть с Джоомартом...

— Не отпускайте его, Андрей Иванович! Он ведь у вас главный академик по Тарагаю, — шутит Салтанат.

— Работы много, Салтанат Тугельбаевна. Да ведь и другие высоты ждут... Ну, спасибо. Значит, дня через три?

Салтанат идет по пашне. Джоомарт — рядом. Из-под пласта земли, перевернутого плугом, видны засохшие стебли травы. Салтанат сорвала один стебелек, на котором сохранился голубой цветок.

— Жизнь их коротка, как весна пустынь, — вслух вспомнила она слова Андрея Ивановича. — А теперь тут будут многолетние травы. Какие краски! — Она сбоку взглянула на Джоомарта. — Розовый эспарцет! Синяя люцерна! Красный клевер!

Оба засмеялись чистосердечно, открыто.

— Помните? — спросил Джоомарт.

— Помню!

— Салтанат! Ай, Салтанат!.. — слышен крик со стороны палаток.

Салтанат оглянулась. Скачет Орозбек. Возле овчарен остановилась чья-то машина.

— Кто-то приехал! — воскликнула Салтанат.

— С вами теперь и поговорить не удается, — недовольно заметил Джоомарт. — Вот уж правда: птица, попавшая в силок одной ногой, вся попалась.

Салтанат прыгнула в седло.

— Начальство приехало! — крикнул Орозбек, подъезжая.

— Будете в кишлаке, заходите... — говорит Салтанат Джоомарту.

Возле овчарен животноводы окружили легковую машину. Салтанат слезла с лошади.

— Кто приехал?

— Ташбаев, — отвечает Орозбек.

Салтанат повернулась к машине и замерла: Уркасым! Он стоит с ведром воды и отвинчивает крышку радиатора. Салтанат отвела взгляд в сторону. Животноводы наблюдают за ней.

Уркасым растерялся. Опустив ведро на землю, он пошел навстречу Салтанат. Произнес слегка насмешливо:

— Здравствуй, башкарма!..

Она ответила не сразу. Мельком оглядела его. Уркасым очень изменился: похудел, возле рта и глаз глубже обычного обозначились морщины. Он как будто даже стал выше ростом. Увидев его руки, мускулистые и такие знакомые, она отвернулась и чуть слышно ответила:

— Здравствуй... — И прошла мимо.

Внимательно смотрят на нее чабаны и табунщики.

Суров Асан. Насмешливо улыбается Шамбет. Все молчат.

Чтобы замять неловкость, Салтанат подошла к Асану.

— Здравствуй, Асаке.

Но старый чабан не подал ей руки. Салтанат смутилась.

— Где Ташбаев? — обратилась она к Орозбеку.

Орозбек сделал вид, что не расслышал. Салтанат оглянулась: все отошли от нее в сторону.

29

Осень. Пожелтели тополи. На поверхности Иссык-Куля белеет мелкая зыбь.

Ватага мальчишек выбегает из школы.

— Она сама ничего не знает! — говорит один из них, шагая по шоссейной дороге, проходящей через кишлак. — Тоже учительница! Подумаешь, техникум окончила. А совсем недавно баранов пасла!

— Ничего не знает! — передразнивает его Джума. — Моя мамка тоже в техникуме училась. И она ничего не знает?

— Твоя мамка! Подумаешь! Если ее выбрали в председатели, так, думаешь, она лучше всех?

— А что? А что? Хуже? — наскочил на него Джума.

— Хуже! Почему твой отец живет не дома?

Джума сжал кулаки. Ребята дружно смеются. Завязалась драка. Мальчишки свистят, подзадоривают. Джума, красный от обиды, тузит своего обидчика, но тот вдруг ловко столкнул его в кювет и сел верхом.

Мимо промчался черный «ЗИМ». Такую машину увидишь в кишлаке не каждый день. Ребята, разинув рты, уставились на машину. Вдруг она остановилась.

Мальчишка, с которым подрался Джума, выпрыгнул из кювета и, свистнув ребятам, побежал к машине. Джума стряхивает с шапки пыль, бормочет угрозы.

— Джума-бала! Джума!

Джума не верит глазам: отец!

...Уркасым схватил сына, приподнял.

— Как живешь, сынок? Почему весь в пыли? Зачем подрался?

Джума готов расплакаться.

— Когда ты приедешь домой, ата? — спрашивает он громко.

— Где мать?

— В поле.

— А где живете? Дома?

— У деда... Ты скоро приедешь? Да?

— А ты соскучился? Скажи, соскучился?

Из машины выглянула красивая, ярко одетая женщина. Это Сабира.

— Твой сын, Уркасым? Подойди сюда, мальчик!

Джума недружелюбно смотрит на женщину.

— Фу, какой он дикий! Весь в мать! Поехали, Уркасым! Я опаздываю к обеду. Каске любит точность.

Уркасым обнимает сына, тискает его.

— Уркасым! Ведь Каске ждет!

Уркасым отпускает сына.

— Ты приедешь, ата? Ты приедешь?

Уркасым тихо отвечает:

— Приеду. Нынче вечером. Будь дома. Там... у нас.

«ЗИМ» едет мимо полей колхоза.

Из кабины Уркасым видит распаханное под зябь поле. Вдали, возле трактора, — группа людей. Среди них — верхом на лошади Салтанат. Она в телогрейке и теплом платке.

Уркасым сбавляет скорость. Сабира тоже выглядывает из окошка.

— Салтанат! Подумаешь, гордячка! Председатель! — говорит Сабира. — И в телогрейке, фу!..

Уркасым бросает косой, недружелюбный взгляд на Сабиру и, остановив машину, открывает дверцу.

— Ты, что? Хочешь итти к своей красавице? — насмешливо говорит Сабира. — Может, ты еще мириться вздумаешь, а я буду тут ждать?

Уркасым неотрывно смотрит на Салтанат, и непонятно, слышит ли он слова Сабиры или не слышит.

— Не время любоваться! Поехали! — сердито торопит его Сабира. — Слышишь, Каске ждет обедать!

Уркасым не отвечает.

— Я что сказала?! — кричит Сабира. — Ты намерен мне подчиняться? Когда будешь важной персоной, тогда командуй... А пока ты пшик на кончике соломинки.

Уркасым круто повернулся, сел за руль, с силой хлопнул дверцей и, ни слова не говоря, пустил машину на полный ход.

Стремительно мчится черный «ЗИМ» по шоссе.

Сабира смотрится в зеркальце, поправляет прическу. Вдали уже показались первые строения города.

Вдруг машина сворачивает с шоссе куда-то в сторону.

— Это еще что? Ты куда? — спрашивает Сабира.

Уркасым молчит. Губы плотно сжаты, глаза сверкают злобой. Машина летит по ямам, буграм.

Сабира кричит:

— Шайтан! Ишак! Ты что, оглох?

Машина уперлась в подножье крутой скалы.

Уркасым быстро вылезает из кабины, рывком раскрывает дверцу и кричит Сабире:

— Сама шайтан-аял! Выходи! Выходи сама, не то силой выведу, как корову за рога!

Сабира испуганно моргает крашеными ресницами.

— Крашеная кукла! Ты еще смеешь издеваться надо мной? Над моим сыном? Над Салтанат? Да ты сама перед ней пшик на соломе! Пошла вон!

Он вытаскивает Сабиру из машины. С перепугу та не сопротивляется.

Уркасым снова садится в машину, и не успела Сабира опомниться, как он уже укатил.

— Ай! Постой! Постой! — кричит Сабира вдогонку Уркасыму и, приподняв узенькую юбочку, на высоких каблуках бежит вдогонку за удаляющимся «ЗИМом».

Уркасым, распаленный, гневный, стоит в кабинете перед оторопевшим Ташбаевым.

— Не хочу! Довольно! Не буду возить вам баранов! Подавитесь теми, которых привез! Да, да! И ты, и Карымшаков!

— Ты ошалел? — испуганно спрашивает Ташбаев. — Каких баранов?

Знаем, каких! Довольно! И работать на твою жену — конец!.. У меня своя есть!..

Уркасым и Джума сидят на высоком крыльце, под навесом своего дома. Уркасым привез из города гостинцы и угощает ими сына. Отсюда, с крыльца, виден кишлак и правление колхоза. Окна правления темны. Уркасым нет-нет да и посмотрит на эти окна.

— Та женщина... твоя начальница? — спрашивает Джума, набивая рот сладостями.

— Теперь у меня, сынок, нет ни начальника, ни начальницы.

— Ты уходишь с работы? Совсем, да? — радуется Джума.

— Да, совсем.

— Правильно! — одобряет сын. — Чем возить чужую тетку, лучше вози эне.

Уркасым ласкает сына, оглядывается на окна правления.

— Она про меня говорила когда-нибудь? — осторожно спрашивает Уркасым.

Вопрос озадачил Джума.

— Ребята говорили...

— Какие ребята?

— В школе...

В правлении зажглись огни.

— Вот! Эне с поля приехала!

— Да ты ешь, ешь... Вот еще... — Уркасым сует сыну еще кулек гостинцев.

— Я пойду позову ее, — горячо предложил он. — Она ведь не знает, что ты приехал!..

Джума рассовал гостинцы по карманам, спрыгнул с крыльца.

— Подожди, сынок... Не надо. У нее дела. Зачем мешать? Давай зажжем свет. Эне увидит и догадается.

Отец и сын идут по дому и включают свет. Зажглась верхняя люстра, настольная лампа. Вспыхнули огни на крыльце и возле ворот.

Джума бежит за отцом и радостно кричит:

— Как в праздник!.. Да, ата?

Заседание правления затянулось. В кабинете накурено. Стоя у стола, Салтанат говорит:

— Почему Мукаш хорошо стрижет овец, а Орозбек плохо? Что, у Орозбека руки хуже? А с заготовкой кормов? Шамбет, наверное, надеется на теплую зиму?

— Салтанат, — перебивает ее Мукаш, — в гараже есть старая трехтонка. Отремонтировать ее, и можно сено возить.

— Кто будет ремонтировать, аллах?.. — бросает Орозбек.

Дверь кабинета открывается. На пороге — Джоомарт.

— Я к вам, Салтанат. Можно?

— Подождите... — растерянно ответила Салтанат.

— Хорошо.

Салтанат заметила, что лица собравшихся опять, как прежде, словно потускнели.

— Что ты хотел сказать, Орозбек? — опомнилась Салтанат.

— Я? Ничего! — Орозбек встал, собираясь уходить.

Вслед за ним поднялись остальные.

В кабинете двое — Асан и Салтанат. Она сидит, опустив голову. Асан курит трубку.

— Я уважаю тебя, Салтанат. У тебя светлый ум и смелое сердце. Мы с радостью выбирали тебя председателем. Но, Салтанат, ты можешь потерять уважение народа. Вернись в свой дом. Этого требует твой долг и наш закон.

Салтанат молчит.

— Подумай, Салтанат. Совет износившего рубашку — всегда хороший совет.

Салтанат одна. Молча, в той же позе сидит она за столом. Уже глубокая ночь.

Встала. Подошла к окну. Давно погашены огни в кишлаке. Только один дом ярко освещен — огни во всех комнатах, под навесом, во дворе. Прильнув к стеклу, Салтанат смотрит на эти огни.

В приемной правления Джоомарт стоит у распахнутого настежь окна. Подставив грудь ветру, он смотрит в темноту, на освещенный дом Салтанат. Легкая занавеска трепещет, хлопая его по щеке.

Из кабинета давно ушли люди. Но Джоомарт не знает, все ли. Он садится за стол и для чего-то надевает фуражку. Нет, фуражка ни к чему... Он бросает ее на стол. Джоомарт явно волнуется.

Салтанат стоит у окна. Плачет. Плачет сдержанно, скупыми слезами. Бьют стенные часы. Салтанат вытирает глаза, поправляет волосы и решительно идет к двери.

— Спасибо, что пришли... — она протягивает руку Джоомарту.

Джоомарт входит в кабинет, закрывает за собой дверь. Салтанат как бы невзначай открывает дверь настежь.

— Душно... Накурили, — как бы оправдываясь, говорит она.

Но Джоомарт все понял.

— Что же мы стоим? — Салтанат подает гостю стул.

Кабинет председателя колхоза: шелковые гардины, две люстры, стол

буквой «Т», ковровые дорожки, кожаный диван. Салтанат и Джоомарт сидят посреди кабинета на стульях, как случайные гости.

— Сегодня видел, как улетают утки... — говорит Джоомарт. — Уже осень.

— Да, уже осень.

Молчание.

— Вы приехали один?

— Нет, с Шаирбюбю... По дороге поспорили.

Пауза.

— О чем?

— О любви, — усмехается Джоомарт. — Она говорит, что из дружбы всегда вырастает любовь, а я говорю: не всегда... Должно быть, уже поздно? Вы извините меня.

Оба одновременно посмотрели на стенные часы.

— Хорошо, что вы приехали, — говорит Салтанат. — А в споре вашем права Шаирбюбю... Ну, да это ни к чему.

Салтанат встает, подходит к окну.

— Хуже, когда любовь бывает без дружбы... Тогда это и не любовь...

— А если не любовь, то зачем...

— Не так все просто, Джоомарт, — тихо отвечает Салтанат. — Разве вы не знаете, как к этому все относятся? А про Джуму вы забыли? — и, помолчав, добавляет: — Видите эти огни в моем доме?..

Долгая, мучительная пауза.

— Ваши аспиранты уехали? — уже другим тоном спрашивает Салтанат.

— Завтра... И я уезжаю... завтра.

— Куда?

Джоомарт улыбнулся.

— На новые высоты.

Она отвернулась. Долгое молчание.

— Спасибо вам, Джоомарт, — говорит наконец Салтанат. — За все спасибо. За все.

— И вам спасибо, Салтанат.

Светает. Салтанат идет к своему дому. Дом как будто светится изнутри, так много в нем горящих ламп. Салтанат идет медленно.

Небо синеет. Воздух становится прозрачным. Выступают неясные очертания гор.

Подойдя к воротам своего дома, Салтанат останавливается. Высоко-высоко в светлеющем небе летят утки. Она провожает их долгим взглядом.

Вошла в калитку. Задвинула засов.

Рассвет. Над тихой гладью Иссык-Куля летят утки.

Д. ЕРЕМИН

НА ЭКРАНЕ — МОЛОДОСТЬ МИРА

(Заметки участника фестиваля)

В одном из информационных бюллетеней прессбюро IV Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Бухаресте была опубликована удивительная цифра: если бы кто-либо захотел принять участие во всех мероприятиях, осуществленных в дни фестиваля, ему понадобилось бы для этого семьдесят лет...

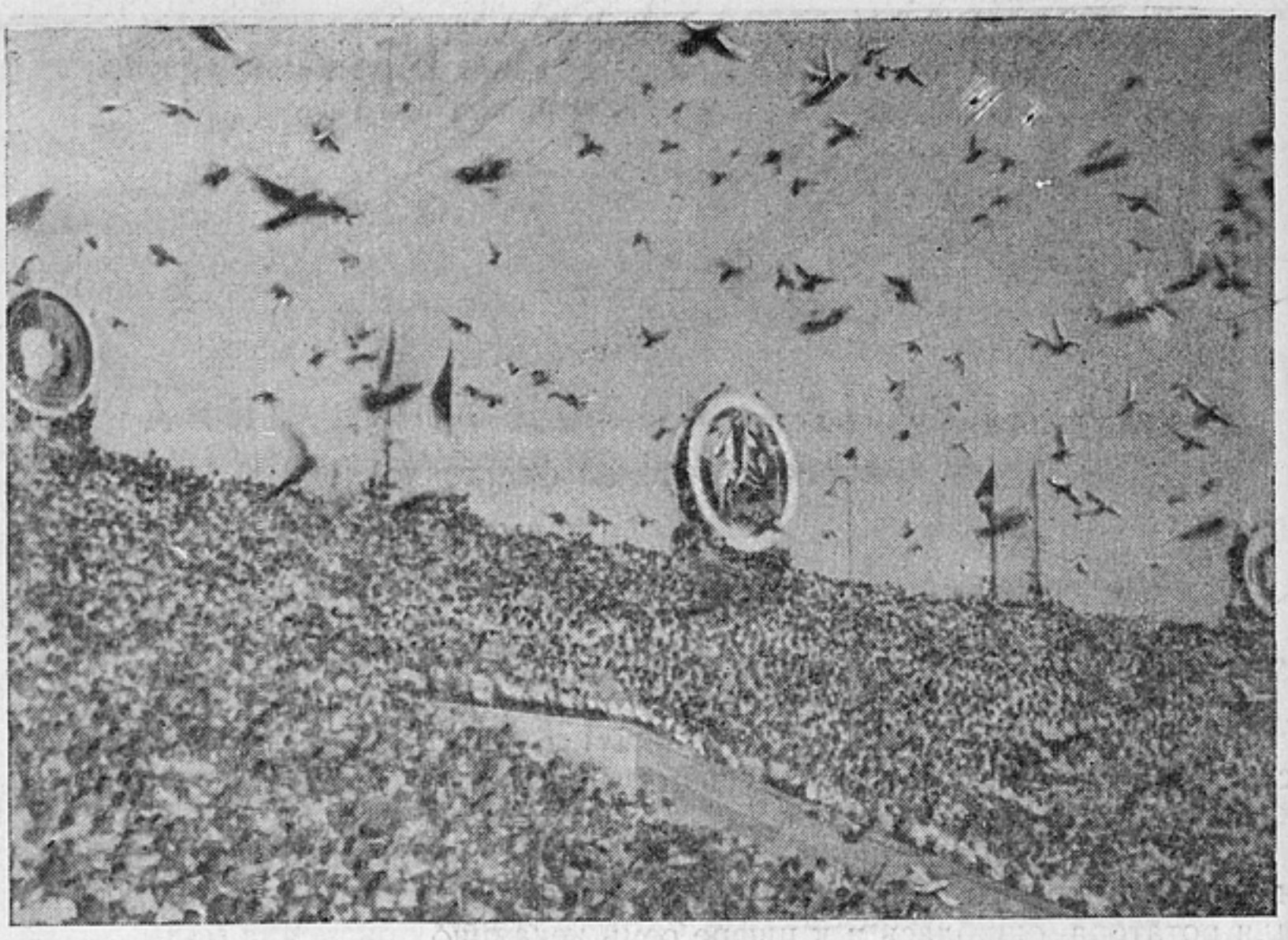
Сейчас эта цифра мне кажется фантастической. Перечитывая заметку, я даже думаю, что, может быть, машинистка, подготовлявшая бюллетень для ротатора, ошиблась и к цифре семь нечаянно приписала ноль.

Но если бы даже и так, если не семьдесят, а «только» семь лет понадобилось для того, чтобы один человек до конца испил великую чашу радости, которой оказался праздник юности в Бухаресте, то и эту «малую» цифру, если над ней подумать, надо признать достаточно красноречивой.

Каждой самой маленькой делегации, приехавшей на фестиваль, хотелось показать друзьям как можно больше из того, чем располагает искусство ее народа. Каждому из участников фестиваля хотелось побольше увидеть, узнать, услышать, запомнить и рассказать. Концерты, спектакли, экскурсии, фильмы, беседы, выставки, спортивные встречи, митинги, карнавалы — две с лишним недели праздника! И в нем, этом празднике, кроме тридцати тысяч молодых гостей из ста одиннадцати стран света, принимали участие сотни тысяч юных и пожилых бухарестцев. Ну, что же, очень возможно, что в бюллетене и не было опечатки...

Я не случайно вспомнил об этой цифре во время просмотра документального фильма «За мир и дружбу». С каждым новым кадром я все более жадно вглядывался в экран. Как будто снова перенесясь на улицы Бухареста, я узнавал знакомые лица: вот молодые негры Медилим Ашифузи из Нигерии и Али Гадалла из Судана, автобиографические исповеди которых подробно записаны в моем блокноте; вот затянутый в военный мундир кореец Пэ Пен Ука... китаец Ван Тун-хуа... француженка Мадлена Риффо... великолепный плясун Андрей Климов с «типично рязанскими» волосами цвета спелой соломы...

Авторы фильма должны были обладать немалым опытом, вкусом и мастерством, чтобы с успехом осуществить первую заповедь художника, которую можно обозначить одним словом: отбор. Необходимо было из тысяч и тысяч фактов, событий, лиц, из пестрого, динамического зрелища, которое, как мы видели, может длиться семьдесят долгих лет, отобрать не только то, что наиболее содержательно и характерно, но и то, что наиболее впечатляюще и прекрасно. Это отобранное следовало затем умело вместить в семь-восемь частей полуторачасового документального фильма. И хотя во время просмотра не раз сожалеешь, что такие-то и такие-то



«За мир и дружбу»

факты остались за кадром, что многое из того, что видел ты в Бухаресте, увы, не увидит зритель, в конце концов приходишь к трезвой, успокоительной мысли: объять необъятное невозможно!

Отбор произведен режиссером и сценаристами превосходно: авторы фильма сделали все, чтобы зритель увидел главное, основное, понял и смысл и самую «душу» чудесного праздника в Бухаресте, ушел бы с просмотра счастливым и окрыленным.

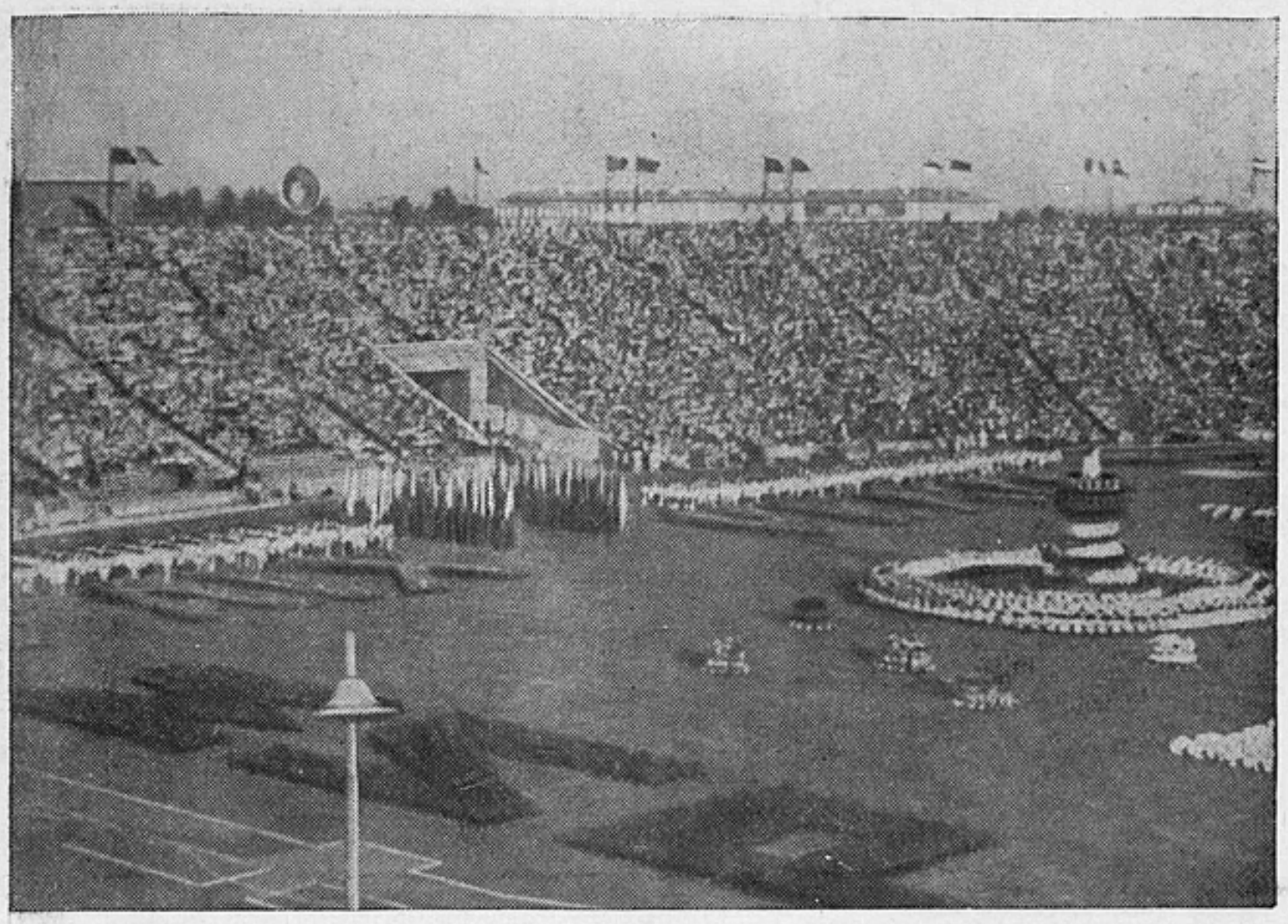
Фильм сделан без навязчивой назидательности, без дидактики, умно. И в этом — тоже одно из немалых его достоинств.

Он вместе с тем не страдает таким опасным пороком, как описательность, верхоглядство, натуралистическое увлечение фактом: все в фильме организовано сильной и ясной мыслью, наполнено правдой жизни.

Начав с прекрасных пейзажей — восхода солнца над морем, заросших цветами горных лугов Трансильвании, — авторы естественно и легко переносят нас к новостройкам Китая, на улицы Лондона и Парижа, в Злату Прагу на берег Влтавы, к молодым строителям возрождающейся из пепла Варшавы, в Берлин, Тирану и Вену, к руинам истерзанной войной прекрасной Кореи.

С первых же кадров нас заставляют запомнить лицо молодого китайца-рабочего, девушки-китаянки, делегатов Чехословакии — комбайнера Милослава Двожака, бетонщика Штефана Шафранека и птичницу Веру Капоунову, юную монгольскую пастушку Цериндульму, польского каменщика Тадеуша Солтыса, юного немца Клауса Краузе, героя народной Кореи Кан Сен Куона, аккордеониста на улицах Лондона и еще многих других, чтобы затем мы узнали их, увидев на празднике в Бухаресте.

Зрителю дается возможность побывать в различных концах земли в качестве объективного свидетеля того, как честно трудится у себя на родине молодежь, как готовятся к фестивалю его делегаты, с каким трудом достают они средства для поездки там, где правящие круги равнодушны



«За мир и дружбу»

к судьбе молодежи, и как это просто там, где народы сами владеют богатством своей страны и могут предоставить своим юным дочерям и сыновьям все необходимое для достойного участия в международном празднике молодости.

Вот зритель в Пекине, где с интересом наблюдает за репетицией китайского танца «Ловля бабочки». Вот он в лесу, в молодежном лагере шведов. А вот — на занятиях известной балерины Цой Си Хи, разучивающей с группой молодых корейцев изящный народный танец.

Жители горного албанского села провожают своих делегатов. На венском вокзале — толпы народа: здесь в эти дни сошлись пути делегатов из многих стран...

Торопясь, бегут поезда среди полей и лесов, мимо бесчисленных станций и полустанков, по живым коридорам из тысяч людей со знаменами и цветами.

Плывут теплоходы по голубым волнам океанов.

Один за другим на аэродроме Бухареста, сверкая в лучах горячего солнца, приземляются среброкрылые самолеты.

Просторный и светлый город, как друг, встречает гостей...

Когда, сидя в темном зале, смотришь на это, невольно снова и снова с благодарностью думаешь о том, какими же поистине безграничными возможностями обладает кино — одно из самых удивительных изобретений человеческого гения! Из Лондона или Стокгольма в одну секунду мы переносимся в Бухарест. Мы видим, как загорелая, жизнерадостная, энергичная молодежь народной Румынии готовится к приему гостей. На месте развалин и пустырей сооружаются скверы и стадионы, здания выставок и театров, пруды, цветники и парки.

— Мулцумим, Букурешти! (Благодарим, Бухарест!) — эту фразу недаром так часто мы слышали впоследствии на фестивале из уст молодых людей разных стран, воззрений и цвета кожи...

«За мир и дружбу»

В Бухаресте накануне фестиваля проходил Третий международный конгресс молодежи. Представители ста шести стран в течение недели встречались в огромном спортивном зале Флоряска, на берегу красивого озера того же названия, чтобы выразить волю к миру, встать на защиту прав молодежи на труд, на ученье, чтобы звонким голосом заглушить гнусный голос пушек, провозгласить на весь мир принципы взаимопонимания, мира, переговоров.

Их лозунгом было: «Через единство — к миру, через мир — к счастью, за светлое будущее!»

В картине показано только одно — зато наиболее характерное — заседание Третьего международного конгресса молодежи в момент, когда делегат Китая Ху Ао-бань сообщил о перемирии в Корее. И в зале Флоряска взвились, как голуби, разноголосые крики радости и привета.

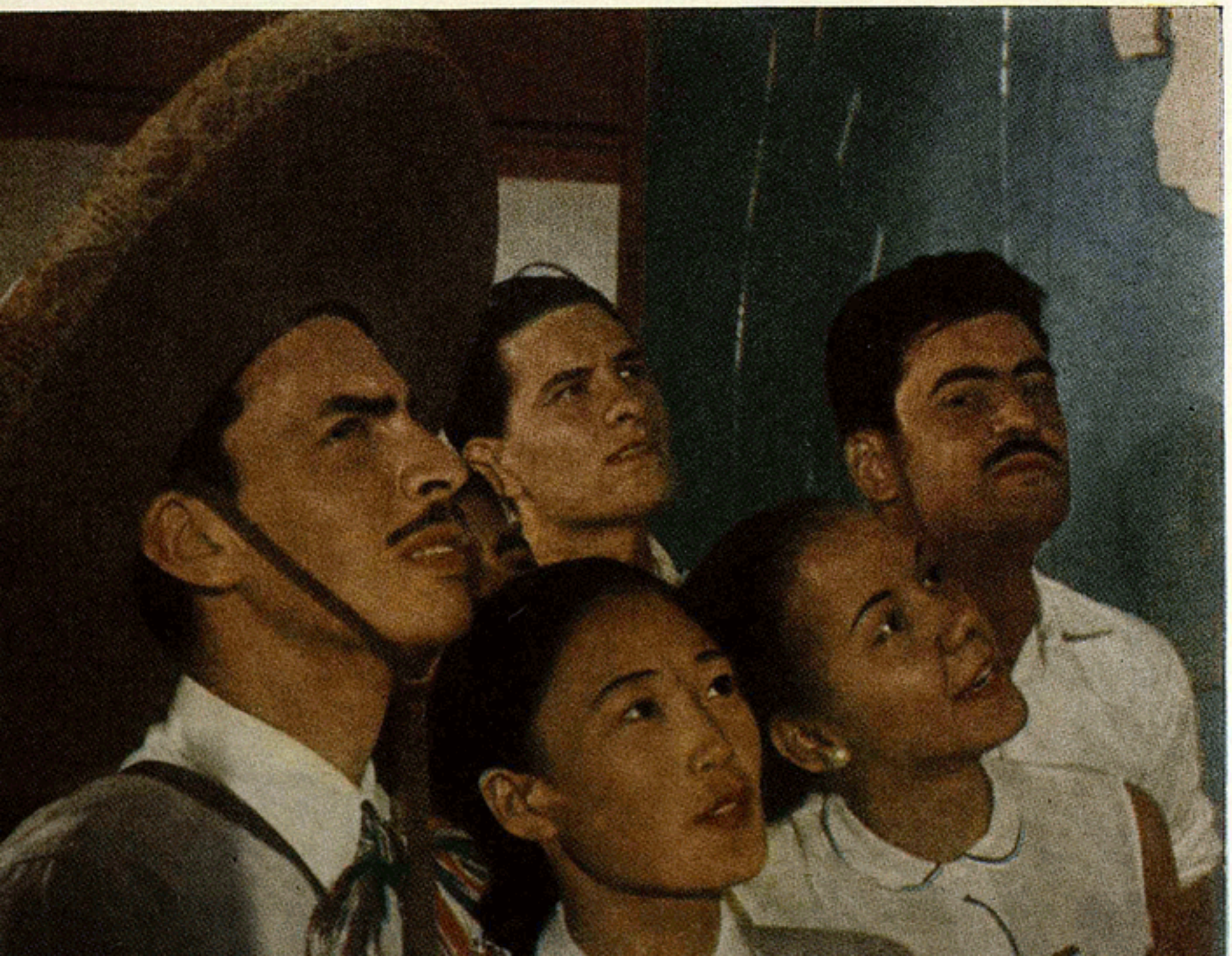
Именно делегаты Третьего международного конгресса молодежи и оказались впоследствии тем цементом, тем костяком, который придал крепость и силу IV Всемирному фестивалю молодежи и студентов, начавшемуся в Бухаресте 2 августа 1953 года.

Нельзя забыть этот знойный день, когда с утра по шоссе Янкулуй потянулись толпы людей, а затем непрерывным потоком пошли машины к огромному стадиону имени 23 августа на окраине Бухареста. С утра до вечера длился там праздник открытия фестиваля. Сто с лишним тысяч зрителей разместились на лавочках, на трибунах, в проходах стадиона.

Миллионы людей желали бы побывать здесь в эти часы. И вот теперь осуществилось их желание: на пленке запечатлены во всем блеске солнца, во всей изумительной гамме цветов основные моменты открытия фестиваля. Почти опуская в экспозиции официальную часть празднества, авторы с особенной тщательностью воспроизвели те факты, в которых, так сказать, происходит его «самовыражение» и наиболее ярко видны решимость, организованность, воля, единство, радость тысяч участников фестиваля.

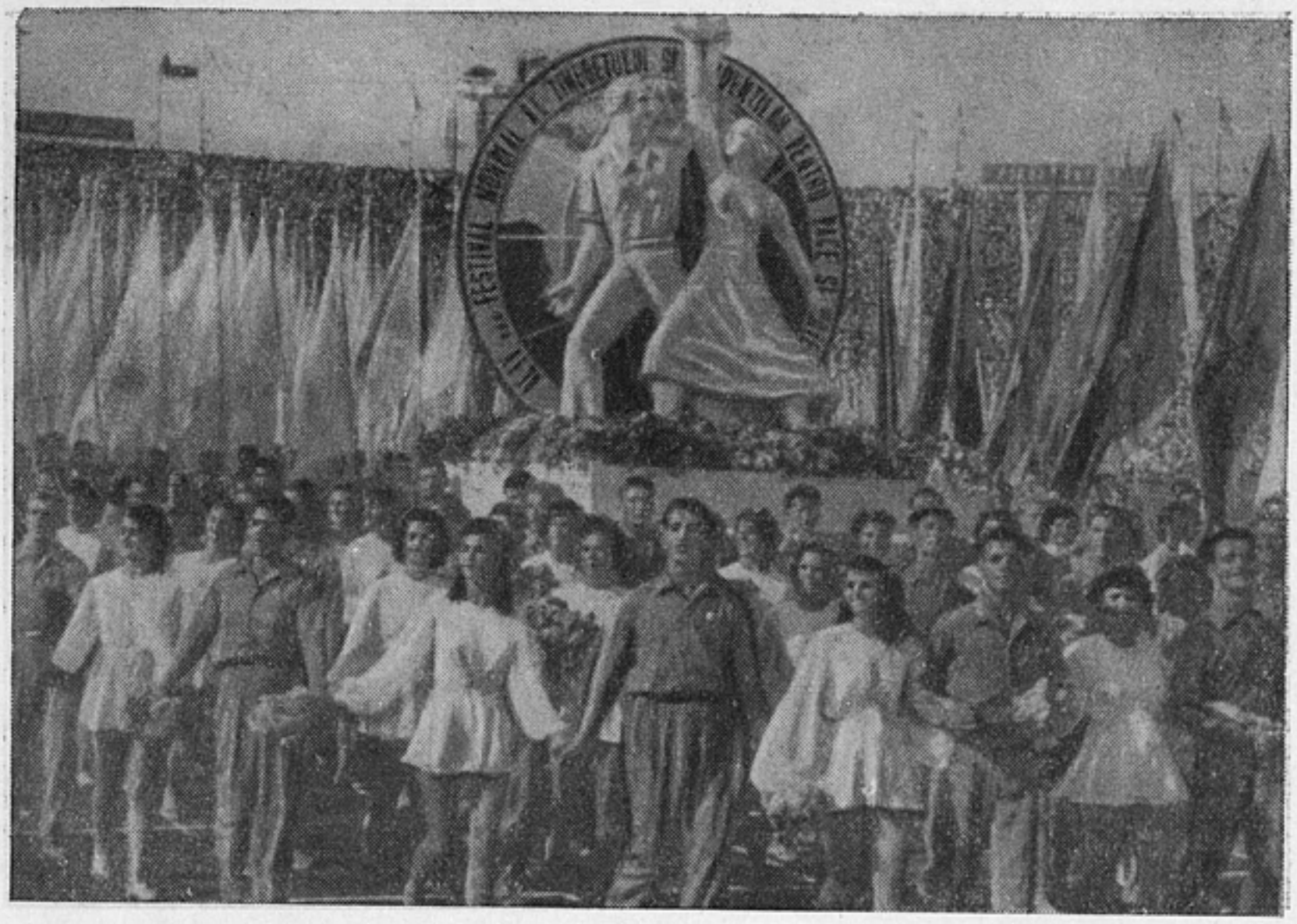
ЗА МИР
И ДРУЖБУ

ЗА МИР И ДРУЖБУ



ЗА МИР И ДРУЖБУ

ЗА МИР И ДРУЖБУ



«За мир и дружбу»

Неудержимо движется эстафета мира. Сверкают на солнце эмблемы международной организации молодежи. Тысячи белых голубей взлетают над стадионом.

Длится — за часом час — внушительное шествие делегаций.

Но вот нарастает волна аплодисментов. Весь стадион встает: неся впереди шестнадцать гербов союзных республик, на поле выходит многонациональная делегация СССР.

Праздник завершается выступлением десяти тысяч румынских спортсменов на гигантском зеленом поле.

Праздник открыт.

Впереди две недели радости, счастья.

С утра и до поздней ночи в румынской столице идет большая работа во имя того, чтобы каждый гость Бухареста с предельной ясностью понял великое благо мира и дружбы, взаимного понимания и единства, чтобы ненависть к силам мрака, войны, разобщения стала сознательнее, глубже и потому активнее, стала непреоборимой.

Выполняя эту задачу, руководители и участники фестиваля меньше всего уделяли внимания речам и докладам. Ярче и убедительнее всяких речей были братские встречи, выставки, товарищеские состязания, концерты ансамблей, сольные и коллективные художественные выступления. И вот как бы сами собой развеивались бредни о пресловутом «железном занавесе». Лопалась, словно мыльный пузырь, клевета врагов демократии и социализма. Рушились все преграды между людьми. Братское доверие возникало там, где недавно еще, быть может, таились сомнения и тревоги.

Помню, как день за днем я ездил по общежитиям немцев, негров, индусов, французов, подолгу беседовал с юношами и девушками самых разных воззрений, вкусов, опыта жизни. Иные из них не имели имени, ибо приехали нелегально из тех городов, где власти не могут без злобы слы-

«За мир и дружбу»

шать такие слова, как «мир» и «дружба», «демократия» и «социализм». И все они, эти юноши и девушки, с любовью, надеждой и уважением произносили слово:

— Москва...

Фильм убедительно рассказывает обо всем этом. Выступления народных ансамблей, самодеятельных групп и артистических одиночек, спортивные состязания на футбольном поле, на треках и на воде, счастливые водовороты бухарестских улиц с полюбившимся всем массовым танцем «Перница», карнавалы радуют зрителя так же, как радовали они участников фестиваля. И можно себе представить, с каким волнением будут смотреть этот фильм не только в нашей стране, но и во всех уголках земли, ибо простой трудовой человек повсюду хочет того же, чего хотели участники праздника.

В своем обращении к молодежи мира делегаты фестиваля в день его закрытия заявили:

«Дорогие друзья! Мы, участники IV Всемирного фестиваля молодежи и студентов, собрались здесь, в Бухаресте, в обстановке мира и дружбы.

Наша встреча, полная радости, света и надежды, показала, что молодежь различных взглядов и убеждений всегда может договориться.

Мы жаждем счастья. Мы хотим, чтобы восторжествовали мир и дружба, которые откроют перед нами счастливое будущее.

Молодежь, для того чтобы наши мечты и стремления к лучшему будущему стали реальностью, объединимся!

Вперед, молодежь мира!»

Этими словами фактически заканчивается и фильм.

Авторы сценария С. Антонов, В. Захарченко и И. Копалин сумели найти для выражения данного им жизнью поистине безграничного материала естественный, стройный сюжет, содержательную и широкую связь событий. Они наметили в этом сюжете и судьбы живых людей, отдельных участни-

«За мир и дружбу»

ков фестиваля, смело высекая яркие вспышки мыслей из красноречивых контрастов или не менее красноречивых сближений судеб и фактов. Благодаря именно этому фильм и воспринимается как прекрасно организованное, содержательное целое.

Постановщик Илья Копалин и его помощники, развивая замысел сценаристов, пользуясь всеми доступными средствами цветного и звукового кино, не только с документальной точностью воспроизвели события фестиваля, но — прежде всего и главное — создали его яркий, живой, поэтический образ. Фильм глубоко волнует сердце и ум человека, сидящего в зале, красотой, мощью, неистребимостью мирного людского счастья.

Удивительное впечатление производит в фильме работа создавших его двадцати восьми операторов: каждый кадр как будто изнутри освещается солнцем — так много света, гармонии, пластики в документальных и вместе с тем глубоко поэтических кадрах.

Каждый из этих пронизанных солнцем кадров в отдельности и все вместе прославляют жизнь. Они прославляют ее не только чудесным цветом или гармонией линий и планов, они прославляют и голосом, звуком: композитор Е. Светланов, звукооператоры В. Котов, В. Нестеров, С. Захария и диктор Л. Хмара, пользующийся текстом С. Антонова и В. Захарченко, превращают немые кадры в живую звонкую песню...

Может быть, кое-где картина затянута. Но если мы вспомним о цифре 70, которая упоминалась вначале, то эти затяжки можно легко понять и простить.

В целом фильм «За мир и дружбу» — новый бесценный подарок передового советского кино и нашим зрителям и миллионам зрителей за рубежом.

К. СЛАВИН

В ПОИСКАХ НОВОГО

Они живут и трудятся в условиях грозной и изменчивой морской стихии, самоотверженно преодолевая каспийские ветры и штормы, по-человечески горячо и искренно переживая невзгоды и радуясь трудовым победам, — люди с обветренными, как у моряков, лицами, в будничной рабочей одежде — герои кинокартины «Повесть о нефтяниках Каспия».

Тема этого фильма может быть определена одним словом: труд. Труд во многих его проявлениях — в исканиях и борьбе, в новаторстве и творческом энтузиазме — созидательный, целеустремленный труд советских людей, возводящих светлое здание коммунистического общества.

Тема труда всегда являлась одной из ведущих, генеральных тем нашей документальной кинематографии. Можно назвать много удачных фильмов и киноочерков, в которых трудовой пафос рабочих, колхозников, советской интеллигенции получил широкое и яркое воплощение. Документальные фильмы о стройках первых пятилеток («Турксиб» и другие), о послевоенном строительстве, о новаторстве и техническом прогрессе, о величественных трудовых победах советских людей («Возрождение Сталинграда», «День победившей страны», «Днепрогэс», «Слава труду», «На полях Украины») — в каждом из этих фильмов решалась тема труда по-особому и каждый становился впоследствии историческим кинодокументом определенного периода жизни нашей Родины.

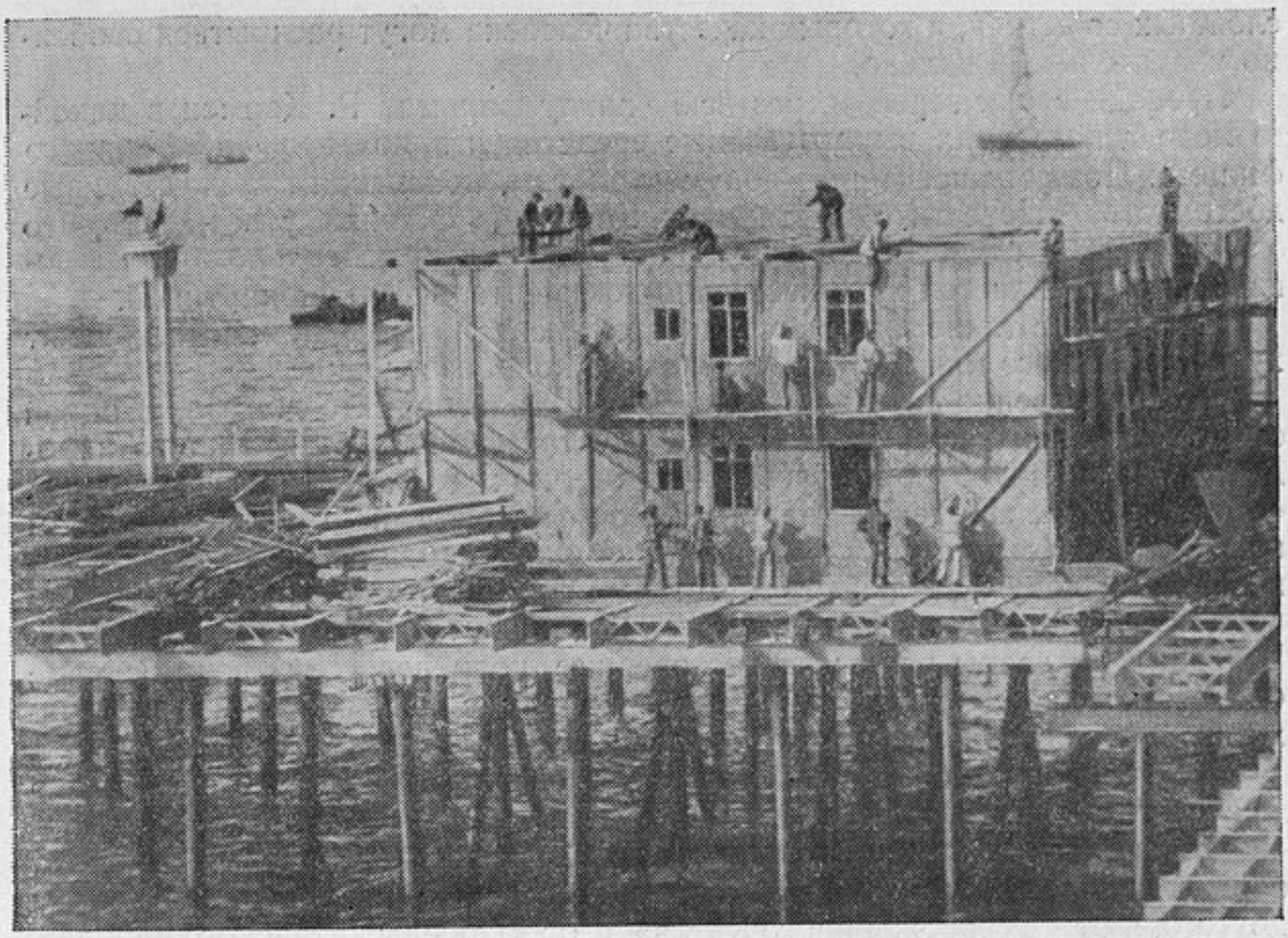
«Повесть о нефтяниках Каспия» раскрывает тему труда на новом этапе развития страны, успешно выполняющей пятый пятилетний план и решающей невиданные по своим масштабам задачи, одной из которых является дальнейшее развитие добычи нефти на морских нефтяных месторождениях.

Эта задача под силу советским людям с их социалистическим отношением к труду, с ясным видением цели, людям, овладевшим совершенной техникой, высокой культурой своего дела. Именно такими увидели и показали их создатели «Повести о нефтяниках Каспия».

Умение поставить человека в центр совершающихся событий, проследить за его судьбой и ростом — вот что прежде всего определяет достоинства этого фильма.

Немало говорилось о том, что документальные картины последнего времени поверхностно и неинтересно отображают жизнь, строятся по трафарету, без внутреннего волнения, без художественного мастерства, что они тематически однообразны, страдают бедностью выразительных средств, рыхлостью и незавершенностью композиции.

Но главная, с нашей точки зрения, причина несовершенства этих фильмов коренится в невнимательном, а подчас и равнодушном отношении к



«Повесть о нефтяниках Каспия»

показу людей, в неумении сделать их подлинными героями документального кинопроизведения, в боязни раскрыть во всей жизненной сложности борьбу советского человека за новое и передовое.

Как правило, документальные фильмы, киноочерки и киножурналы заполнялись перечнем имен, данными о процентах выполнения плана, людей обычно показывали в парадной обстановке. Демонстрация технических достижений порой заслоняла облик человека.

Авторы подобных фильмов давали зрителю представление о том, *что* сделано советскими людьми в той или иной отрасли народного хозяйства, и крайне редко отвечали на вопрос, *как* они пришли к успеху.

А ведь показ процессов человеческого труда, а не голых его результатов предоставляет работникам документальной кинематографии богатые возможности. Кинокартины, авторы которых пытались решать такую задачу, неизменно волновали и увлекали зрителя.

Заслуга авторов фильма «Повесть о нефтяниках Каспия» состоит в том, что активный метод показа людей они смело противопоставили иллюстративной, холодной констатации событий и сумели показать людей *непосредственно* в процессе труда, в конкретных взаимоотношениях, на широком и живом бытовом фоне.

Поэтому с таким интересом и волнением следишь, как нефтяники, выполняя задание партии и правительства, преодолевая значительные трудности и преграды, встающие на пути к цели, решая одну проблему за другой, пришли к большой и заслуженной победе. Образ человека-созидателя, красота и пафос его труда, величие его дел встали в этом фильме во весь рост. Причем, показывая достоверных людей, достоверные факты и вместе с тем смело восстанавливая некоторые совершившиеся ранее события, авторы создали подлинно документальный, правдивый фильм.

Сосредоточив внимание вокруг группы людей — главных героев киноповествования, авторы проследили их путь на наиболее значительных и

сложных событиях, в которых качества человека могут раскрыться особенно убедительно и сильно.

Проведя своих героев через всю канву фильма., Р. Кармен в какой-то мере использовал выразительные средства и приемы художественного фильма. Поэтому некоторые документалисты, признавая художественные достоинства «Повести о нефтяниках Каспия», склонны утверждать, что она не может служить образцом построения документального кинопроизведения и является художественно-документальной кинокартиной.

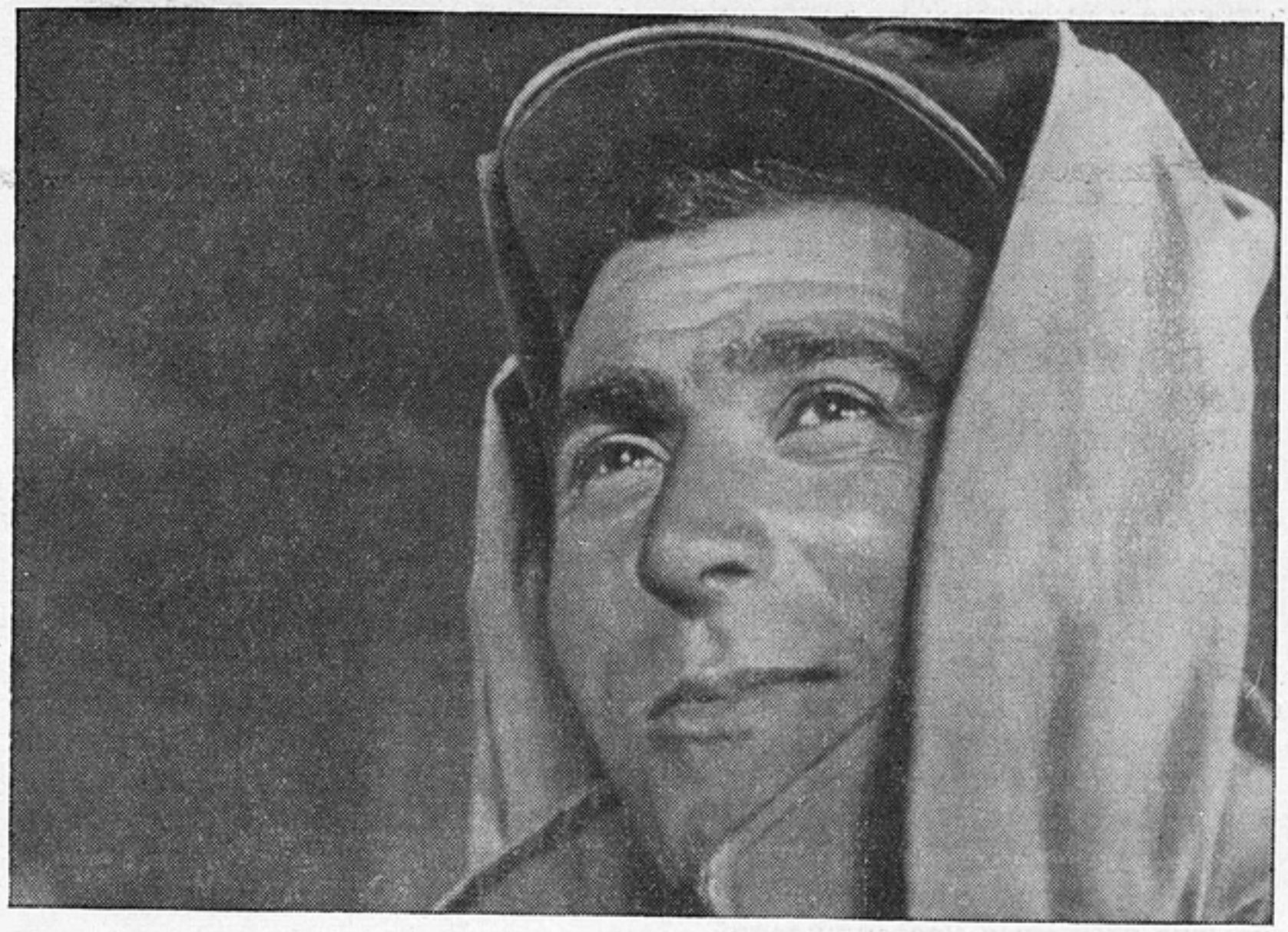
Но что же такое художественно-документальный фильм в отличие от художественного или документального кинопроизведения?

Художественно-документальными фильмами принято считать, с одной стороны, такие, как «Освобожденный Китай», «Победа китайского народа», «Мы за мир», а с другой — такие, как «Сталинградская битва», «Третий удар», «Падение Берлина». Но первые три построены в основном на хроникальном материале и являются чисто публицистическими произведениями; документальность же вторых состоит в том, что действие разворачивается в строгом соответствии с ходом исторических событий. В первых показаны реальные, достоверные люди, непосредственно снятые оператором-хроникером; во вторых — наряду с историческими персонажами (роли которых исполняют актеры) действуют и вымышленные герои.

Трудно понять, почему документальные фильмы разделяются на чисто документальные и художественно-документальные. «Берлин», «Албания», «Юность мира» и другие фильмы своим тематическим и творческим своеобразием, авторским почерком, языком, несомненно, отличаются и один от другого, и от «Освобожденного Китая», и от «Победы китайского народа», но вместе с тем принципиальных жанровых различий здесь нет.

Нам кажется, что искусственное объединение в один художественно-документальный жанр ярко выраженных по своей основе документальных

«Повесть о нефтяниках Каспия»



«Повесть о нефтяниках Каспия»

кинокартин и существенно отличающихся от них игровых фильмов, а также надуманное разделение публицистических фильмов на документальные и художественно-документальные является неверным и что в этом вопросе существует основательная путаница.

Глубокая идейность и высокие художественные достоинства, своеобразие авторского почерка, высокое профессиональное мастерство — совершенно обязательные качества как документального, публицистического, так и художественного, игрового фильма. Эти качества и отличают лучшие произведения киноискусства от серых, стандартных кинокартин.

Видимо, то обстоятельство, что на фоне изрядного количества созданных в последние годы стандартных документальных фильмов начали появляться оригинальные, талантливые произведения, и породило потребность выделить их в особый жанр художественно-документального фильма. Но такое выделение, по существу, неправильно и безусловно вредно, ибо оно тормозит поиски новых путей, новых выразительных средств и художественных приемов в развитии «образной публицистики» и в какой-то мере утверждает штамп и однообразие в так называемой «чисто документальной» кинематографии.

Новый фильм Р. Кармена по всей своей сути является публицистическим фильмом, при создании которого использованы такие средства документального фильма, как боевой кинорепортаж, живые кинонаблюдения. Он насыщен достоверными фактами и событиями и сделан с подлинно журналистским ви́дением и осмыслением материала.

Герои «Повести о нефтяниках Каспия» надолго остаются в памяти. Запоминаются их открытые, мужественные лица, чрезвычайно правдивые и убедительные детали их естественного поведения. Запоминается непосредственное проявление радости людей, отвоевавших у морской пучины первую нефть и мажущих ею друг друга; инженер, горячо обнимающий «специалиста по укрощению нефтяных фонтанов»; перебранка шоферов на

эстакаде и вмешательство милиционера; деловитый вид председателя первого поселкового совета в морском городке; рабочий, свистом подающий сигнал товарищу; нефтяники, радостно слушающие гудящую в трубе нефть, и т. д. и т. п.

Яркая деталь в поведении, схваченная хроникером и способная мгновенно очертить характер человека, отличает этот фильм от тех, где люди выглядели нивелированными.

Интересно показаны в фильме взаимоотношения людей, их судьбы и творческий рост.

Геолог Ага Курбан Алиев первым высадился на «Нефтяных камнях» и более двух лет провел в геологических изысканиях. Первым получил почетное право начать разведку нефтяных залежей в открытом море известный буровой мастер Михаил Павлович Каверочкин. И когда через сто пять дней его буровая дала нефть, участником и свидетелем этого волнующего события оказался Алиев. В проникновенном и теплом эпизоде авторы фильма запечатлевают горячую, сердечную радость геолога и нефтяника по поводу одержанной победы.

На растущие и крепнущие морские нефтепромыслы приходит комсомолец Курбан Абасов—сын колхозника, ученик Каверочкина. Поначалу ему доверяют одну вышку. Но проходит время — и мы видим его уже начальником участка. Объезжая свой участок, он посещает дальний островок, где его учитель Михаил Каверочкин прокладывает путь к новым залежам нефти. Здесь они подводят итоги своего труда, и здесь зритель узнает, что оба они, ученик и учитель, награждены Сталинскими премиями за открытие нефтяных месторождений.

С большой убедительностью, на конкретном жизненном примере раскрывают и обобщают авторы тему труда: так работают и растут в Советской стране скрепленные крепкой трудовой дружбой люди большого сердца, замечательные мастера своего дела, способные на подвиг!..

В фильме есть и другие сочные и яркие человеческие портреты. Выделяя повествование о Каверочкине, Абасове и Алиеве на первое место, авторы обобщают в их судьбах типические биографии передовых представителей советского рабочего класса. Особо подчеркнуто это в финальном эпизоде: выступая в день первомайского праздника, Каверочкин подводит итоги проделанного и говорит: «Есть что вспомнить, товарищи!» На этих словах режиссер вкратце повторяет основные эпизоды участия этих людей в создании морских нефтепромыслов.

Быть может, самое сильное и подлинно новаторское качество «Повести о нефтяниках Каспия» связано со стремлением авторов показать человека в наиболее трудных и опасных обстоятельствах, обрисовать взаимоотношения людей и их личные связи на материале, требующем от хроникера особенной наблюдательности, исключительной выдержки и такта.

Показанные в фильме самоотверженные поступки простых людей сильнее всего запечатлеваются в памяти. Бесстрашно трудятся на строительстве морских вышек верхолазы. Рискованным прыжком высаживается один из разведчиков нефти на дальний островок в штормовую погоду. Капитан спокойно и уверенно ведет к месту назначения свое судно, заливаемое кипящими волнами. С огромной силой проявляются мужество и отвага морских нефтяников в опасные часы борьбы с горящей нефтью, хлынувшей на поверхность моря и угрожающей всему тому, что было сделано и добыто людьми за годы напряженного труда.

Нельзя не отметить в связи с этим, что одна из важных причин появления на наших экранах стандартных кинокартин кроется именно в том, что их авторы всячески избегали показа трудностей, которые приходится преодолевать в жизни и труде советским людям. Пожалуй, за исключением отдельных фильмов («Советская Украина», «Советская Якутия», «Со-

«Повесть о нефтяниках Каспия»

ветские китобои» и некоторые другие) жизнь людей зачастую представлялась в безоблачно идиллической обстановке, гладко и парадно. Даже в очерках на спортивные темы некоторые режиссеры боялись показывать перипетии спортивной борьбы, неудачи отдельных ее участников (например, падения велосипедистов или конькобежцев на соревнованиях) из тех надуманных соображений, что это якобы может дискредитировать мастерство советских спортсменов. Фильм «В Домбайской долине» показал альпинистский поход как легкую прогулку, не требующую ни особенного мастерства, ни смелости. Режиссер Б. Вейланд мотивировал это тем, что показ встречающихся на пути опасностей... отобьет у зрителя охоту заниматься альпинизмом.

В картинах на темы труда и жизни советских людей такие странные позиции приводили к искажению нашей действительности, к грубой лакировке жизненных явлений и находились в несомненной связи с пагубной «теорией бесконфликтности».

Даже в таком произведении, как «Волго-Дон», люди показаны робко, информационно, хотя создатели фильма имели все возможности, чтобы дать их в более активной форме, в борьбе и действии.

Любовный и внимательный показ людей, правдивое изображение их жизни, труда, борьбы всегда были свойственны разным по содержанию и форме лучшим произведениям советского документального кино.

Эти ценные качества отличают также три большие документальные кинокартины, законченные производством в 1953 году: «Дворец науки» (режиссер Р. Григорьев), «За мир и дружбу» (художественный руководитель и главный режиссер И. Копалин, режиссеры Т. Лаврова и И. Бостан) и «Румынская Народная Республика» (режиссер Л. Варламов).

Во «Дворце науки» нет, да, пожалуй, и не могло быть сквозных героев. Фильм повествует об открытии нового здания Московского государственного университета, знакомит с масштабами этого сооружения, рассказы-

«За мир и дружбу»

вает о первых днях работы университета. Тысячи студентов живут и учатся здесь, но в фильме нет безликой массы людей — он насыщен яркими и характерными портретами и биографиями юношей и девушек, которым Советское государство предоставило право учиться в лучшем учебном заведении страны.

Вот студент геологического факультета Виктор Козлов. Парень из тамбовской деревни, он окончил ремесленное училище и еще совсем недавно работал гранитчиком на строительстве нового здания МГУ. Воссоздавая биографию Козлова, кадры кинокартины переносят зрителя из аудитории, где он слушает первую лекцию, к тем дням, когда юноша еще работал на стройке и страстно мечтал о профессии геолога. Теперь осуществилась его заветная мечта — он стал студентом лучшего в стране учебного заведения.

Таким же скупым, но выразительным приемом, в основе которого лежит длительное кинонаблюдение, режиссер раскрывает судьбы других героев фильма. Студент первого курса геологического факультета Андрей Ганзеев рассказывает своим новым друзьям о том, что он окончил среднюю школу в Ульяновске — ту школу, в которой когда-то учился Владимир Ильич Ленин. Режиссер переносит нас в стены этой школы в торжественный день выпуска, и зритель узнает, что А. Ганзеев окончил школу с серебряной медалью.

Горячо и сердечно встречает университет корейских юношей—героев корейской Народной армии. Совсем недавно они отстаивали честь и независимость своей родины в боях с американскими оккупантами (мы видим это на экране). И вот герои освободительной войны пришли учиться в сказочный Дворец науки!

Создатели фильма прослеживают также жизнь, учебу и быт одних и тех же людей в разное время и в различной обстановке, рисуют их взаимоотношения, рассказывают об их интересах и увлечениях. Так, зритель

«За мир и дружбу»

видит приехавшую из Эстонии Соопер Хельо на занятиях в геологической аудитории, в общежитии, в гостиной, в читальне. Мы узнаем, что дочь паровозного машиниста Магнитогорского металлургического комбината Рая Матюха — студентка третьего курса химического факультета — дружит с девушкой из Китая Дин-Джу и немкой Урсулой — своими однокурсницами; студент химического факультета Матросов сочиняет музыку.

Такой внимательный и многообразный показ людей с их биографиями и характерными черточками способствует тому, что они надолго запечатлеваются в памяти.

Содержателен эпизод, рассказывающий о молодом ученом—докторе химических наук Реутове. Недавний студент МГУ, он теперь руководит группой аспирантов и помогает одному из них готовить диссертацию. Они участвуют в работе кафедры органической химии, которой заведует президент Академии наук СССР Несмеянов — учитель Реутова. Так, на конкретном жизненном примере рассказано о преемственности советской науки и о светлой перспективе, открывающейся перед молодыми героями фильма.

Кинокартина «За мир и дружбу» воспроизводит основные события IV Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Бухаресте.

Красочно и темпераментно рисуя единение и спаянность демократической молодежи в ее борьбе за мир и дружбу, за светлое будущее, авторы в то же время акцентируют внимание зрителя на отдельных людях, создают колоритные и сочные человеческие портреты, воспроизводят живые сцены, характеризующие взаимное понимание и горячую дружбу юношей и девушек разных народов, встретившихся на фестивале.

Зрители узнают о том, как попал на фестиваль один молодой англичанин. Сперва они видели его в Англии собиравшим деньги на поездку в Бухарест, потом встретили на фестивале. Кадры фильма рассказали о

том, как трудятся у себя на родине делегаты фестиваля Штефан Шафранек, Милослав Двожак и Вера Капоунова из Чехословакии. Каждый из них показан на своем трудовом посту накануне фестиваля, с каждым из них зритель встречается в Бухаресте.

В некоторых эпизодах (в магазине подарков, у карты мира, беседа при помощи «разговорников» и т. п.) участвуют люди, имена которых даже не названы диктором. Но они настолько живо и достоверно сняты, их поведение, неповторимые по выразительности жестикуляция и мимика так правдивы и искренни, что и эти безыменные эпизоды запечатлеваются в памяти не меньше, чем кадры многочисленных эффектных состязаний и концертных номеров.

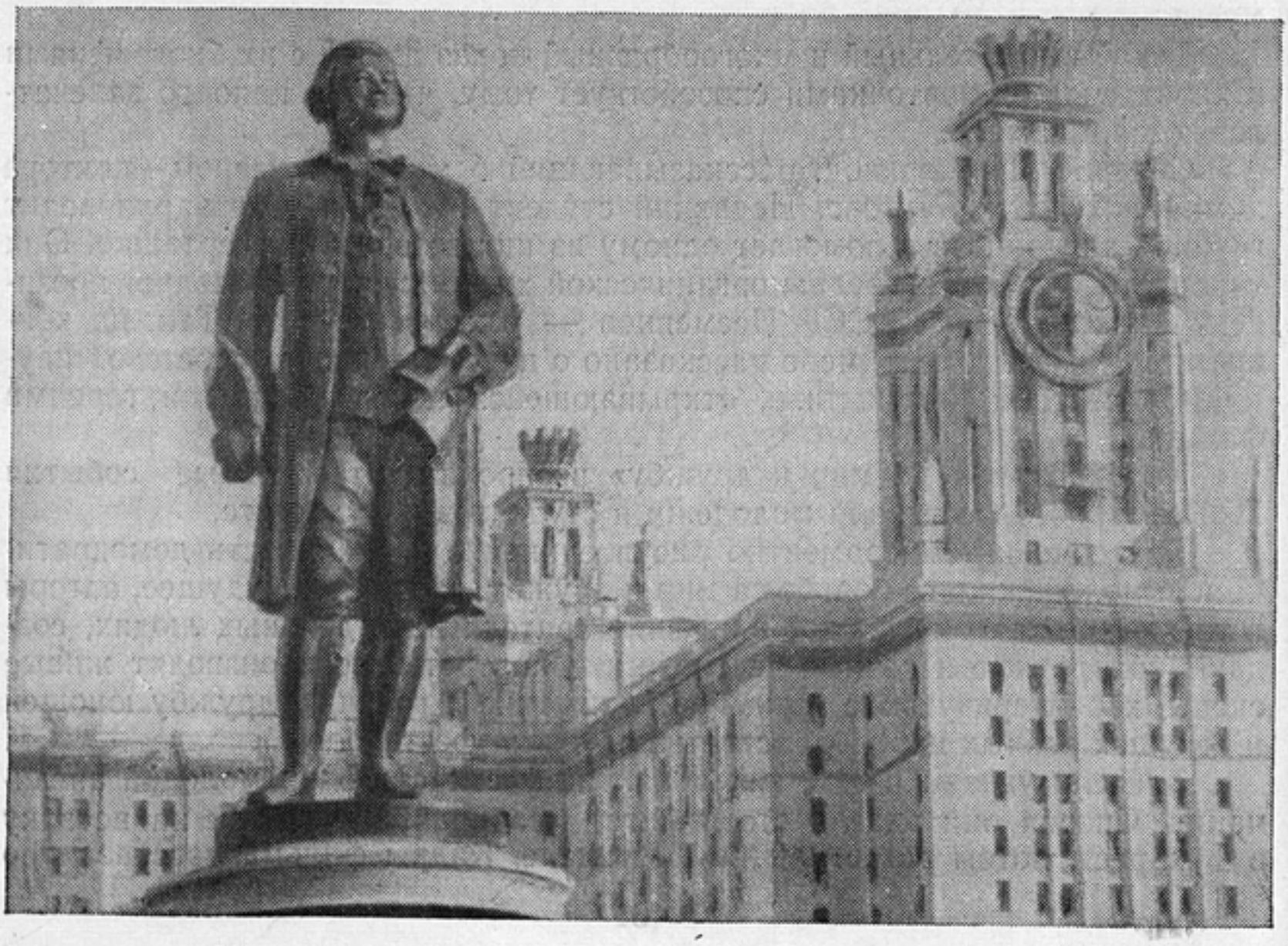
Кинокартина «Румынская Народная Республика» отражает успехи румынского народа в строительстве основ социализма. В этом обзорном по структуре фильме (о его композиционных особенностях будет сказано ниже) примечательно то, что показ достижений в хозяйственном и культурном развитии республики тесно связан с показом изменений, происшедших в жизни людей. Так, рассказывая о развитии крупнейшего угольного бассейна страны, авторы главное внимание уделяют судьбе простого шахтера Копетина Геза, отец и дед которого испытали тяжесть самой жестокой эксплуатации. В новой Румынии Копетин Геза стал Героем труда, депутатом Великого Национального собрания. Он знакомит студентов Института угля со своим трудовым методом.

Запоминаются воспроизведенные в фильме портреты и других тружеников: ткачихи Кишиу, мастера скоростной обработки металла Николае Васу, селекционера-мичуринца Рудольфа Палочай.

Режиссер сумел показать многих героев в различных обстоятельствах, в развитии и творческом росте.

Поворот в сторону более глубокого и правдивого показа человека, получивший конкретное выражение в последних произведениях докумен-

«Дворец науки»



«Дворец науки»

тальной кинематографии и особенно в «Повести о нефтяниках Каспия», тесно связан с изменениями в показе атмосферы, среды и быта, в которой живут и действуют люди.

Достоверно и неприкрашенно показан в «Повести о нефтяниках Каспия» быт. Начиная от внешнего облика рабочего — его обыденного костюма, его лица, часто обросшего бородой, залитого водой и нефтью,—и кончая условиями его жизни в морском городке, — все в картине дышит живой и подлинной правдой.

Разгрузка мебели для квартир нефтяников, спасательный круг на барьере эстакады, общежития, столовые, киоски, торгующие водой, своеобразные улицы морского городка — вся атмосфера жизни нефтяников скромно, но выразительно воссоздается в фильме.

Большое место уделено в фильме «Дворец науки» рассказу о бытовых условиях, созданных для студентов и преподавателей МГУ. Подробно, вплоть до мельчайших деталей, показываются в фильме устройство и работа кухни и столовых с кондитерским цехом и специальным цехом холодных закусок; благоустройство общежитий, меблировка студенческих комнат, гостиных, клуба, профессорских и аспирантских квартир. Автор не забывает сообщить и о том, что при университете имеется почтовое и телеграфное отделения, работают книжные киоски. Не выходя из здания, каждый студент имеет возможность связаться по телефону с родными, живущими в разных городах нашей страны.

Пристальное внимание уделено также бытовой стороне жизни людей в картине «Румынская Народная Республика». Новые рабочие поселки, магазины, санатории и дома отдыха, кафе и рестораны нашли здесь широкое отражение.

Почему мы останавливаемся, казалось бы, на столь незначительных деталях? Потому что из них слагается атмосфера, достоверный жизненный фон, на котором развивается действие документального фильма.

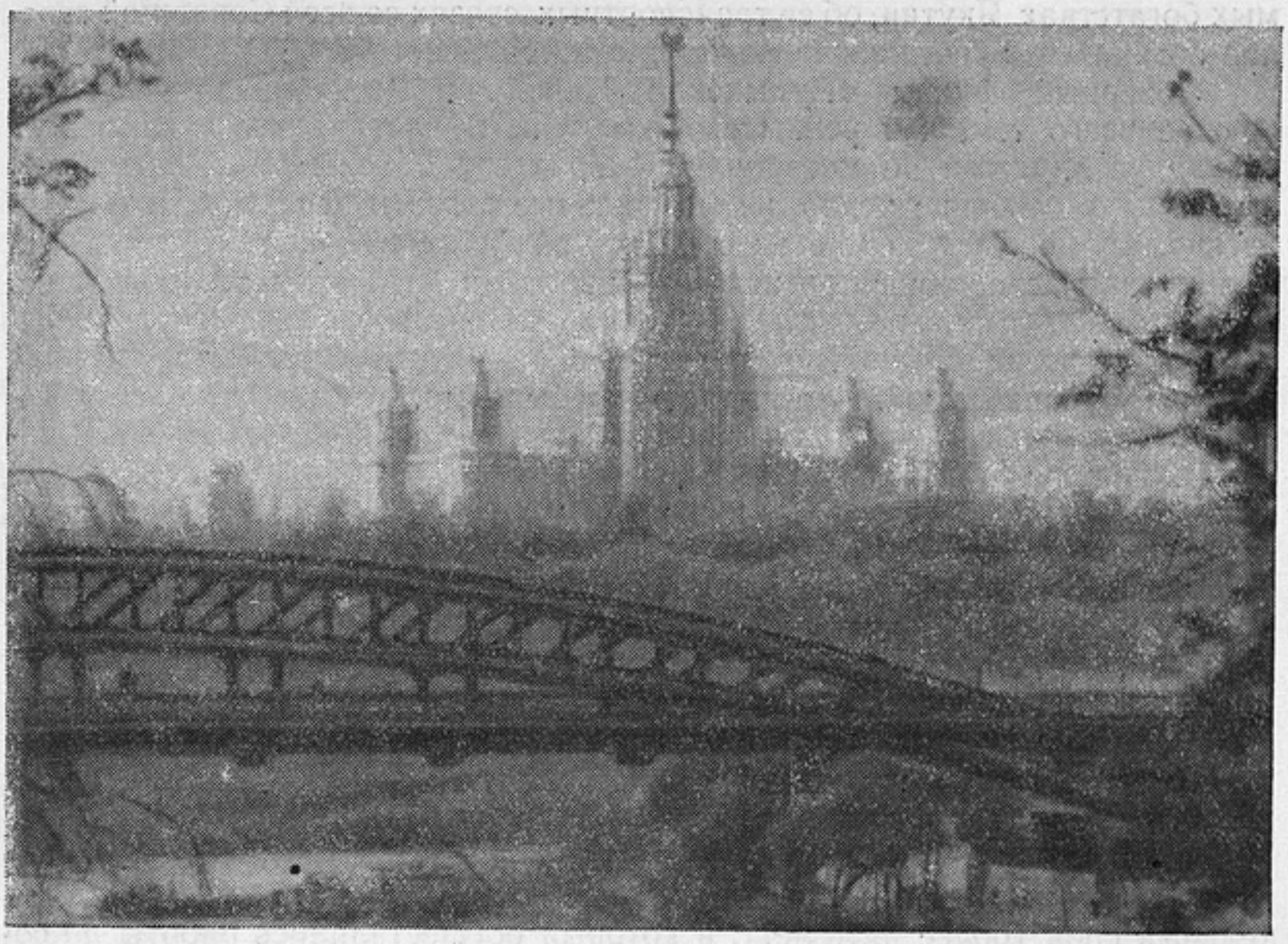
Многие фильмы (особенно об отдельных экономических районах страны) показывали людей неправдоподобно: рабочих за станком — в праздничных костюмах; девушек на полевых работах — в шелковых платьях, с наградами, подчеркнуто чистенькими, прилизанными, явно подготовленными режиссером для киносъемок.

А что можно сказать о среде, в которой протекала жизнь людей во многих документальных фильмах? Как правило, это официальная обстановка собрания или заседания, помпезный дворец, центральные улицы города, благоухающий цветами сквер, роскошная квартира. Даже цехи, станки, тракторы, комбайны, автомашины показывались, как на параде, украшенные флагами, цветами, лозунгами, — и это в обычные трудовые дни, в будни!

Живописуя наши города, кинодокументалисты крайне редко останавливали внимание зрителя на таких незначительных, с их точки зрения, объектах, как магазины и рынки, столовые и рестораны, трамвайные или троллейбусные остановки и т. п., то есть на всем том, что точно и естественно может воспроизвести атмосферу будничной жизни города. Меньше всего внимания уделялось облику колхозного села. Казалось, что вся жизнь колхозников проходит на поле, ибо сельские улицы и дома, магазины и чайные, по мнению многих режиссеров, недостаточно презентабельно выглядят для показа в документальных фильмах.

Можно привести немало примеров пренебрежительного отношения кинохроникеров к воссозданию подлинной атмосферы жизни советских людей, но мы остановимся лишь на одном. Недавно режиссер Л. Кристи закончил кинокартину «На московских окраинах». Здесь есть хорошо снятые, впечатляющие кадры новых районов Москвы, представлена их архитектура, планировка. Но нет, с нашей точки зрения, главного — бытовой атмосферы, в которой живут люди новых окраин столицы. Весь фильм снят на слишком общих планах. Режиссер не снизошел до того, чтобы

«Дворец науки»



«Дворец науки»

показать повседневную атмосферу жизни окраин. Это мотивировалось тем, что режиссер создавал не документальный, а видовой фильм, который-де может показать лишь внешнюю и наиболее эффектную сторону действительности.

Вредную теорию, гласящую, будто жанру видового фильма противопоказано изображение людей, условий их жизни, опровергают две новые видовые кинокартины В. Беляева: «В Ленинграде» и «День отдыха в Ленинграде», в которых главное внимание режиссера сосредоточено на показе обыденной и вместе с тем большой и увлекательной жизни города. Элементы такого же решения встречаются и в новом фильме ростовского режиссера В. Василенко — «Ростов-на-Дону».

Термин «обзорный фильм» стал у нас символом шаблона и трафарета. Но, по существу, это неверно. Обзорный фильм, то есть широкое документальное полотно, призванное рассказать о жизни республики, завода или новостройки, как вид отчетного киноповествования, давно утвердился в документальном кино и получил право на существование.

Известны такие удачные, обзорные по характеру фильмы, как «Новая Чехословакия», «Освобожденный Китай», «Албания», «Цветущая Украина», «Советская Якутия» и другие. Что же отличает эти кинокартины от стандартных обзорных фильмов? С нашей точки зрения, это глубокое знание и понимание авторами материала, умение отобрать главное, наиболее типическое в характеристике той или иной республики или страны и вместе с тем найти прием для построения увлекательного сюжета кинокартины, интересных, запоминающихся эпизодов, правдивых и убедительных рассказов о людях.

Кинокартина «Советская Якутия» характерна показом четырех времен года в этой далекой и своеобразной по природным особенностям республике. Такой прием придал киноповествованию законченную форму. Мастерски построенные режиссером Р. Григорьевым эпизоды об ископае-

мых богатствах Якутии, об ее транспортных связях со всей Советской страной органически составляют сюжетную основу фильма.

Обзорный фильм «Румынская Народная Республика» интересен прежде всего тем, что режиссер сумел найти логические взаимосвязи между различными по материалу и характеру объектами и эпизодами, причем, что особенно ценно, не формальные связи и переходы, а тематические, прямо вытекающие из содержания фильма. Так, теме торжества и ликования свободного румынского народа в день великого праздника освобождения страны Советской Армией от гитлеровского ига подчинены все экспозиционные эпизоды сценария, вместе с тем знакомящие зрителя с республикой, с ее народом и обычаями.

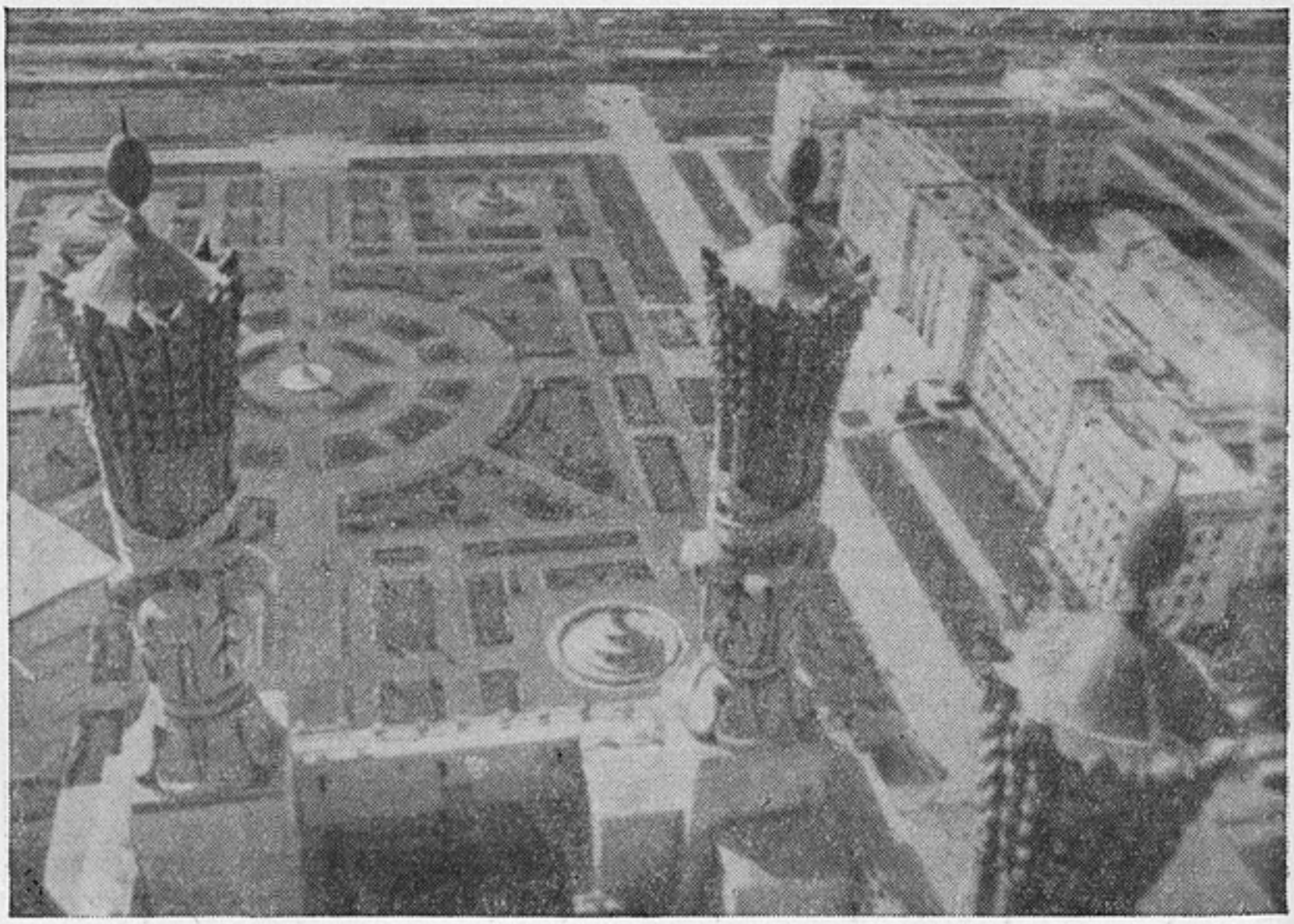
Следующая часть фильма раскрывает тему воплощения вековых чаяний и надежд румынского народа, рассказывает о людях, ставших хозяевами своей судьбы и строящих новую жизнь.

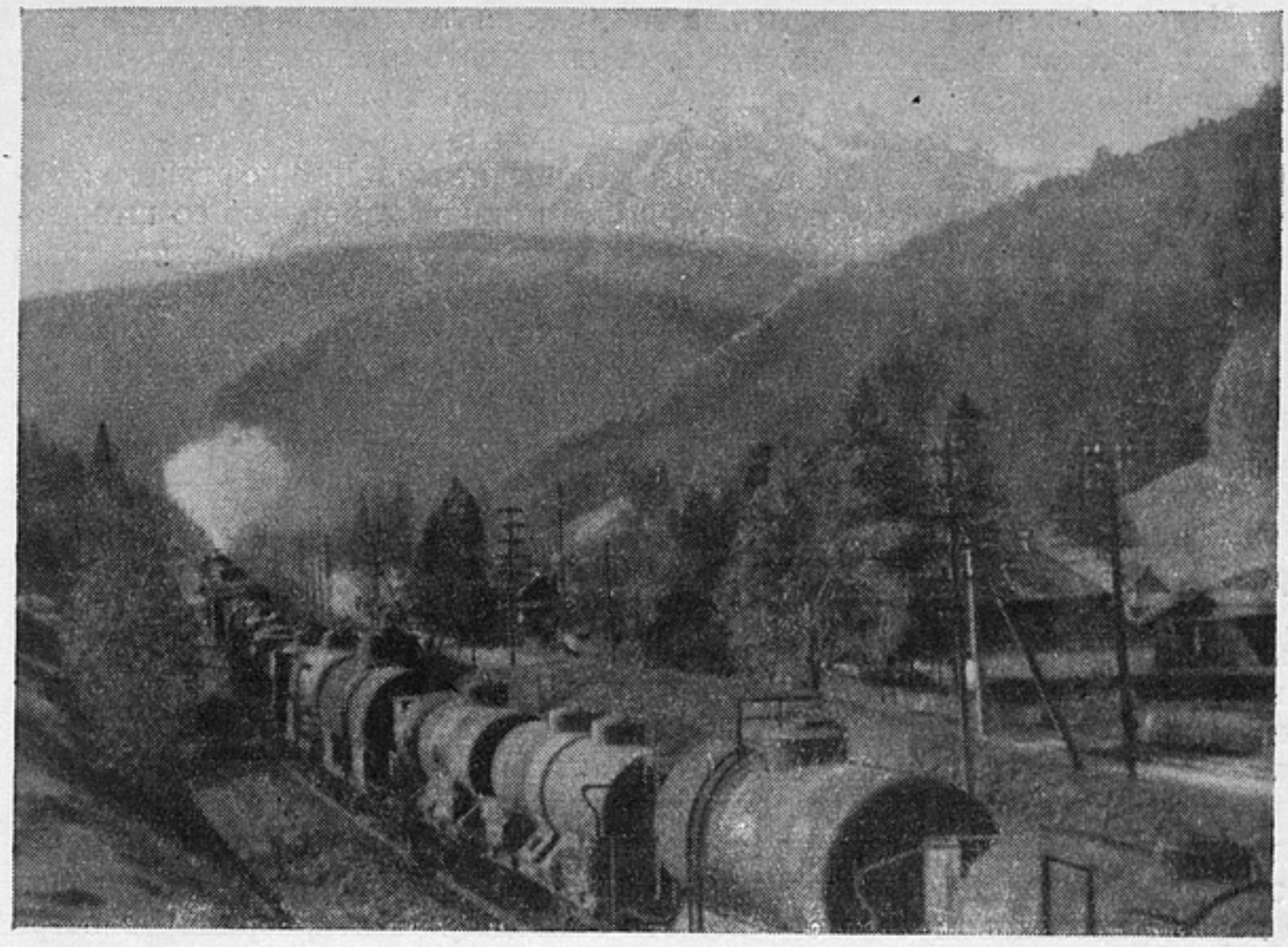
Финальный раздел картины, посвященный столице республики Бухаресту, как бы подводит итоги замечательных достижений румынского народа в строительстве новой жизни.

Но этой, как и другим, даже лучшим обзорным кинокартинам, в большей или меньшей степени свойственна фрагментарность. Широта темы диктует необходимость показа большого количества событий и явлений, которые не всегда могут органически уложиться в сюжетную структуру обзорной кинокартины, как бы оригинально она ни была задумана.

«Повесть о нефтяниках Каспия» — не обзорная кинокартина. Однако по объему материала она представляла значительную сложность. Длительный срок (более пяти лет), в который осуществлялись работы по созданию нефтепромыслов в Каспийском море, участие в этих работах огромного числа различных организаций, большая насыщенность материала разнообразными событиями — все это легко могло привести авторов к созданию фрагментарного, иллюстративного фильма.

«Дворец науки»





«Румынская Народная Республика»

Выявляя не только дикторским текстом, но и монтажем, структурой эпизодов, их ритмом, музыкой и текстом громадную сложность задач, решаемых морскими нефтяниками, авторы все больше обостряют сюжет, показывают, как решение одной проблемы влечет за собой следующую — еще более трудную, еще более важную. Так может быть построен сюжет только на локальную тему.

Уже в экспозиции ставится первая проблема, захватывающая своей смелостью и новизной: как научиться добывать нефть со дна моря?

Успех достигнут — первая буровая в открытом море дала нефть. Но возникает новая, не менее важная и не менее интересная задача: как доставить материалы, необходимые для оборудования морских нефтепромыслов, на скалистый остров, где нет ни бухты, ни пристани?

Эта задача решается созданием знаменитого «Острова семи кораблей».

Морские нефтепромыслы растут и крепнут, увеличивается добыча нефти, и появляется необходимость в создании на «Нефтяных камнях» необычной надводной дороги — эстакады для транспортировки грузов.

Когда самоотверженным трудом людей, при помощи высокой советской техники разрешается и эта проблема, кажется, что сюжетное развитие фильма пойдет по ниспадающей линии. Но это далеко не так. Напротив, дальнейшее повествование приобретает особую остроту и напряженность. Суровая стихия буйного Каспия, внезапные бедствия подстерегают людей, работающих в море, создают новые серьезные трудности.

В этой части кинокартина содержит один из наиболее напряженных в драматургическом отношении эпизодов. В штормовую ночь строители завершают сборку нового парка товарных резервуаров для хранения нефти. В непогоду танкеры не могут притти за добытой нефтью, а старые цистерны переполнены. Черное золото добывают со дна моря непрерывно, и может наступить момент, когда нефть придется пустить в воду...

Нельзя без волнения следить за тем, как на ледяном ветру трудятся с утроенной энергией строители, стремясь закончить своевременную сборку резервуаров, спасти добытую нефть. Они с честью справляются с порученным делом. Нефть спасена!

Вот последующие сюжетные узлы: укрощение мощного нефтяного фонтана, ударившего из скважины; борьба нефтяников и моряков со штормовым ураганом и, наконец, труднейшее испытание, выпавшее на долю морских нефтяников...

Операторы сняли редкое явление — грифон — внезапное бурное извержение нефти, прорывающейся на поверхность моря, в результате чего возник огромный пожар. Грозная опасность нависла над морскими нефтепромыслами. В картине запечатлены исключительные по своей силе кадры самоотверженной борьбы нефтяников с пожаром. Этот эпизод является кульминационной точкой всей сюжетной основы — в нем особенно полно проявились патриотизм и мужество нефтяников Каспия.

Преодоление препятствий, трудностей, опасностей определяют главные пункты драматургии фильма. Но его содержание было бы обедненным, если бы сюжет строился исключительно на таких эпизодах. Между ними лежат развернутые эпизоды, характеризующие трудовые будни и своеобразный быт людей, насыщенные мягким юмором, сочными деталями и изобретательными режиссерскими находками. Шофера, готовящиеся к спортивным состязаниям, приезд к нефтяникам цирковых артистов, парочка, гуляющая по эстакаде, как по морскому берегу, прием посетителей в первом поселковом совете — все эти эпизоды вносят разрядку в остро драматическое повествование и вместе с тем как бы говорят зрителям: смотрите, далеко в море живут и работают не какие-то исключительные герои, а такие же обыкновенные, простые советские люди, как и те, что живут на берегу, — горячие патриоты своей Родины, способные во имя ее на любой подвиг.

«Румынская Народная Республика»

«Румынская Народная Республика»

Это продуманное и выверенное сюжетное построение фильма венчает подлинно величественная финальная панорама морских нефтепромыслов, подводящая итоги самоотверженного труда советских людей. Последний кадр фильма — катер с геологами, идущий дальше в море на поиски нефти, — приобретает символическое значение: он говорит о том, что наши люди никогда не останавливаются на достигнутом, а идут к новым и новым трудовым победам и добывают их, несмотря ни на какие испытания!

Характерно, что ошибки и недостатки «Повести о нефтяниках Каспия» являются рудиментами стандартных кинопроизведений. Режиссер испугался, что фильм недостаточно заинтересует зрителей, если в нем не будет вводных сцен и эпизодов чисто развлекательного порядка. Так, видимо, появилось в картине выступление певца Р. Бейбутова. Отсутствие общения певца с аудиторией противоречит строго реалистическому духу картины. Невольно вспоминаешь, сколько уже появлялось подобных вставных номеров, в которых артисты выступали в заводских цехах, на поле и даже высоко в горах.

Р. Кармен допустил просчет и в композиции фильма, показав после укрощения пожара новый клуб нефтяников. Этот фрагмент по настроению и содержанию выпадает из повествования. Видимо, и здесь сказалась инерция в стремлении не пропустить какого-либо, пусть и малозначительного для сюжета картины, объекта.

Но самую большую претензию можно предъявить режиссеру в том, что он робко и мало использовал синхронные съемки. В картине есть лишь намеки на воспроизведение естественного звучания человеческой речи, шума моря и стройки.

Отдельные документальные кинокартины последнего времени могут служить и образцами операторского мастерства в документальном кино. Великолепно снятые масштабы нового здания МГУ («Дворец науки»),

«Румынская Народная Республика»

одухотворенные лица студентов и преподавателей, панорамы и проезды по аудиториям, лабораториям и многим другим помещениям достоверно воспроизводят характер этого величественного сооружения.

Темпераментно и ярко передают теплоту и патетику событий репортажные съемки на IV Всемирном фестивале молодежи и студентов. Многообразие красок, динамичный ритм, в котором разворачивались события, огромный подъем, царивший на фестивале, — все это очень точно и изобретательно раскрывается зрительным материалом фильма.

Колоритно и красочно сняты живописные пейзажи Румынии, ее города и села, ее леса, горы и реки («Румынская Народная Республика»).

Высокая изобразительная культура «Повести о нефтяниках Каспия» свидетельствует о принципиально новых, подлинно художественных позициях операторов картины. Прежде всего хочется отметить кадры, в которых живет и действует человек. Лица людей, простые и естественные, выражают искренние человеческие чувства: радость, негодование, упорство, увлеченность трудом.

А ведь еще во многих работах документалистов мелькают бесчисленные портреты людей, ничего собой не выражающие, понадобившиеся лишь как крупный план для очередной перебивки или монтажного перехода. Этот порок укоренился в практике работы многих операторов главным образом потому, что при оценке на студии снятого ими материала основное внимание обычно обращается на техническую сторону съемок и очень мало и редко принимается во внимание их художественное выполнение (в частности, качество портретов).

Операторская работа в «Повести о нефтяниках Каспия» органически едина по изобразительному стилю, эмоциональной окраске, динамике, колориту и полностью отвечает теме и содержанию фильма. Операторы нашли интересные раккурсы, подчеркивающие необычайные условия, в которых протекает действие (например, в эпизодах с гимнастами на кране).

В кадре все время ощущается море — изменчивое и суровое. Взволнованно и ярко по колориту и настроению сняты штормы и горящая нефть — цветная гамма, стремительное движение в кадре образно передают всю сложность создавшейся обстановки. Превосходна финальная панорама морских нефтепромыслов, раскрывающая огромные масштабы этого сооружения.

В картине использованы и комбинированные съемки и съемки восстановленных событий, проведенные с большим вкусом и тактом и воспринимающиеся как живой репортаж.

Применение документалистами различных видов комбинированных съемок, способных обогатить картину красочным материалом, является, на наш взгляд, вопросом принципиальным. Не все и не всегда можно снять в условиях событийной съемки — часто уходит много времени на ожидание погоды (для досъемок пейзажей и фонов) или, наоборот, непогоды, нужной по сюжету фильма (дождь, буря, снег и т. д.). Доснятые при помощи комбинированных съемок, эти и подобные им моменты сами по себе не превращают эти эпизоды в какие-то инсценированные и противоречащие жизненной правде.

Нельзя не отметить попутно, что организованные съемки в корне отличаются от грубых инсценировок, которые фальсифицируют действительность и свидетельствуют о натуралистическом подходе кинохроникеров к снимаемым объектам («Рыбаки Каспия»).

Взыскательная, подлинно творческая организация материала, не имеет ничего общего с такими инсценировками. Об этом красноречиво свидетельствуют такие кинокартины, как «Победа китайского народа», «Советская Украина» и «Повесть о нефтяниках Каспия», охватывающие большое количество событий, которые происходили на протяжении многих лет. Восстановление отдельных фактов и эпизодов, важных для содержания фильма, должно получить право на существование при условии, если это не нарушает жизненной правды и вся картина остается подлинно документальной.

* * *

Советская документальная кинематография является проводником благородных идей мира и дружбы, боевым пропагандистом великих завоеваний трудящихся нашей страны.

Опираясь на правдивые, действительные факты, события, советские кинопублицисты создали немало выдающихся произведений, служащих делу коммунистического воспитания народа, имеющих огромную летописную ценность и вместе с тем открывающих новые пути для совершенствования художественной формы документальных фильмов.

Одним из таких произведений является талантливая киноповесть о славных морских нефтяниках. Появление этого фильма выдвинуло целый ряд проблем, всколыхнуло творческую атмосферу, вызвало много споров и дискуссий. И что знаменательно — при некоторой разноречивости оценок этого произведения все сходятся на одном: после «Повести о нефтяниках Каспия» по-старому делать документальные фильмы нельзя! Нужно искать новые пути.

Нужно искать!..

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

А. РОМИЦИН

О ПУТЯХ РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Вся история украинского искусства и литературы полна фактами, свидетельствующими о глубоких и всесторонних творческих связях с русской культурой. Украинские писатели, художники, композиторы, актеры, режиссеры демократического направления относились к русской культуре с величайшим уважением, изучали ее богатства, чтобы лучше служить своему трудовому народу, совершеннее выражать в искусстве передовые общественные идеи. Многие деятели русской культуры были связаны с представителями украинской интеллигенции тесными личными отношениями: Горький и Коцюбинский, Репин и Пимоненко, Римский-Корсаков и Лысенко. Общеизвестно, какую роль в жизни великого поэта революционера-демократа Тараса Шевченко сыграло общение с Чернышевским, Брюлловым, Щепкиным.

Отношения тесной братской связи, издавна существовавшие между русской и украинской культурами, приобрели совершенно новый характер в результате победы Великой Октябрьской социалистической революции. Под руководством Коммунистической партии, на основе ее ленинско-сталинской национальной политики советские народы сплотились в дружную семью строителей коммунизма. Социалистическая идеология стала единым содержанием всех советских национальных культур. Русский народ, как первый среди равных, оказывал и оказывает остальным братским народам бескорыстную помощь в их хозяйственном, промышленном, культурном развитии.

Красноречивым выражением сотрудничества советских народов в области культуры является вся история украинской кинематографии. Долгое время кинематография Украины не располагала своими национальными кадрами ведущих творческих профессий. На студиях в Ялте и Одессе, а позже в Киеве сотрудничали русские режиссеры, операторы, актеры. Их деятельность должна рассматриваться как важнейшая страница становления украинского киноискусства.

С 1919 года и до начала 30-х годов на украинских студиях в разное время работали многие русские режиссеры. Среди них — В. Гардин, Н. Охлопков, А. Чардынин, В. Турин и некоторые другие. В числе фильмов, выпущенных украинскими студиями за первое десятилетие, было немало серых и неудачных картин. Однако бóльшая часть их свидетельствовала о несомненном росте украинского советского киноискусства.

Начиная с тридцатых годов и вплоть до наших дней в украинской кинематографии вместе с ее национальными кадрами режиссеров в лице таких мастеров, как А. Довженко, И. Савченко, сотрудничают русские мастера — И. Пырьев, Б. Барнет, М. Донской и др. Многие их фильмы, осуществленные на украинских студиях, пользуются большой по-

пулярностью. Таковы, в частности, «Богатая невеста», «Радуга», «Непокоренные», «Подвиг разведчика».

Близость русских и украинских работников кино выражается, конечно, не только в их традиционных производственных связях, в совместной работе на студиях и творческой взаимопомощи. Эти тесные отношения в искусстве стали возможными и развились лишь потому, что в основе их лежит единство идейно-художественных целей. По идейно-художественной силе своих произведений ведущее место по праву принадлежит русской кинематографии, ее передовым мастерам, оказавшим сильнейшее влияние на киноискусство других советских республик.

Глубина и сила воздействия лучших произведений русской советской кинематографии объясняется тем, что ее художники правильно решали выдвинутую партией творческую задачу изображения в искусстве борьбы советского народа за построение коммунизма. Заимствуя материал для творчества из необъятного по содержанию основного конфликта эпохи, резко делящего современное человечество на два противоположных социальных лагеря, показывая советских людей за свершением исторических подвигов в разные периоды развития социалистического общества, мастера русского кино использовали и развивали богатейшее наследие своей национальной культуры, великие реалистические традиции писателей и художников революционно-демократического направления.

От хроникальных съемок событий Октябрьской революции, от первых, порой еще примитивных агитационных фильмов и до отмеченных высокими достижениями социалистического реализма картин настоящего времени русское советское киноискусство всегда охватывало широкий круг общественно значительных проблем. Его лучшие фильмы рассказывали о народе и революции, о народе и построении бесклассового общества, о народе и защите социалистического Отечества. Эти художественные успехи были достигнуты в борьбе и преодолении бужуазно-эстетических взглядов и вкусов.

Для творческой общности русского и украинского кино чрезвычайно показательно, что в первых же зрелых фильмах украинской кинематографии — в «Двух днях» Г. Стабового (1927) и «Ночном извозчике» Г. Тасина (1928) — совершенно явственно выступили черты, идейно родственные стилю произведений ведущих русских режиссеров тех

«Земля»

«Богатая невеста»

лет, в частности «Матери» В. Пудовкина, а в некоторых отношениях и «Броненосца «Потемкина» С. Эйзенштейна, которые в ярких выразительных формах раскрывали драматическое содержание борьбы рядовых людей с социальным произволом, героизм их подвига. Фильмы «Два дня» и «Ночной извозчик» отображали те же самые идеи, воплощенные в образах людей, которые восстают против социальных начал, казавшихся ранее твердыми и незыблемыми. Старый швейцар из «Двух дней» сперва далек от мыслей о несправедливости, совершаемой его господами; он готов до конца дней своих охранять их богатство, готов умереть в своей чердачной конуре с сознанием честно прожитой жизни. Но когда его единственного сына — комиссара — убивают белогвардейцы при активном содействии младшего из господ, старик прозревает. Завеса предрассудков падает наконец с его глаз, и он мстит своим вчерашним хозяевам, мстит со всей силой ненависти человека, в котором проснулся и заговорил классовый инстинкт.

В результате такого же трагического личного потрясения прозревает и Гордей Ярощук—главный герой кинофильма «Ночной извозчик». Из состояния глубокой социальной апатии его выводит гибель дочери, расстрелянной белогвардейцами на улице. В нем закипает желание расплатиться с врагами, и вскоре он осуществляет это, правда, погибая вместе с врагами и сам.

Эти фильмы близки произведениям русского кино того времени и по живописно-изобразительной культуре, принципам построения кадра, приемам монтажной композиции.

Созданные артистами И. Замычковским («Два дня») и А. Бучмой («Ночной извозчик») образы главных героев могут быть поставлены вровень с образом Ниловны из «Матери». Возможно, артисты несколько усложнили психологические черты, но они сделали это потому, что искали внутреннее оправдание всем поступкам своих героев, их резкому переходу от социального индифферентизма к активному протесту, к борьбе и самопожертвованию. Здесь они следовали лучшим традициям украинского и русского реалистического театров. Чтобы понять эту заслугу актеров, следует вспомнить обстановку тех лет, когда правдивое искусство подвергалось нападкам со стороны буржуазных эстетов, формалистов.

Словом, уже первые значительные украинские фильмы, их идейность, реализм актерского искусства, приемы режиссуры ясно говорили о взаимовлияниях русского советского киноискусства и национальной украинской культуры. Эти влияния со временем все более усиливались по мере развития, совершенствования, утверждения метода социалистического реализма, в зависимости от многих исторических и культурных явлений, характеризующих процесс коммунистического строительства. Тут непосредственно сказывались и упрочение морально-политического единства советского общества, и всесторонний расцвет национальных социа-

листических культур, и идейный, а также численный рост национальных кадров и многое другое, что создавало и создает самую благоприятную почву для быстрого подъема культуры, усиливает взаимообмен достижениями искусства и литературы, обогащает и увеличивает духовные сокровища советских народов.

На первых порах, в годы организации и формирования украинской кинематографии, влияние русского киноискусства на украинское состояло главным образом в прямой учебе национальных кадров различных производственных профессий.

Позднее, когда украинские киноработники, пройдя стадию учебных творческих опытов, поисков, экспериментов, более решительно приступили к самостоятельной работе, влияние в течение известного времени сказывалось в подражании известным образцам русского кино, его сюжетам, изобразительным формам.

Но это прошло довольно скоро.

С начала тридцатых годов художники украинской кинематографии создают все более зрелые в идейно-художественном отношении, подлинно оригинальные произведения, стоящие на уровне художественных достижений всего советского киноискусства. Это вместе с тем еще более усиливало идейно-творческую общность русского и украинского кино, как и кино всех братских советских республик, сближало их на основе совместной разработки важных проблем, выдвигаемых практикой коммунистического строительства.

В процессе дальнейшего роста национальных кинематографий русское кино благодаря своей высокой идейности, народности, новаторству в области художественной формы всегда служило как бы творческим ориентиром в общем стремлении к правдивому, всестороннему отражению жизни в образах социалистического реализма.

Мастера национальной кинематографии, следуя примеру русского киноискусства, опираясь на его богатейший творческий опыт, вносят свой самостоятельный вклад в художественные сокровища отечественной кинематографии. «Щорс» А. Довженко (1939), «Богдан Хмельницкий» (1941) и «Тарас Шевченко» (1951) И. Савченко могут быть наглядной иллюстрацией этой мысли. В них нет и следа слепого подражания кому-либо. Это — произведения вполне сложившихся, талантливых художников, которые умеют говорить на своем собственном языке.

«Богатая невеста»

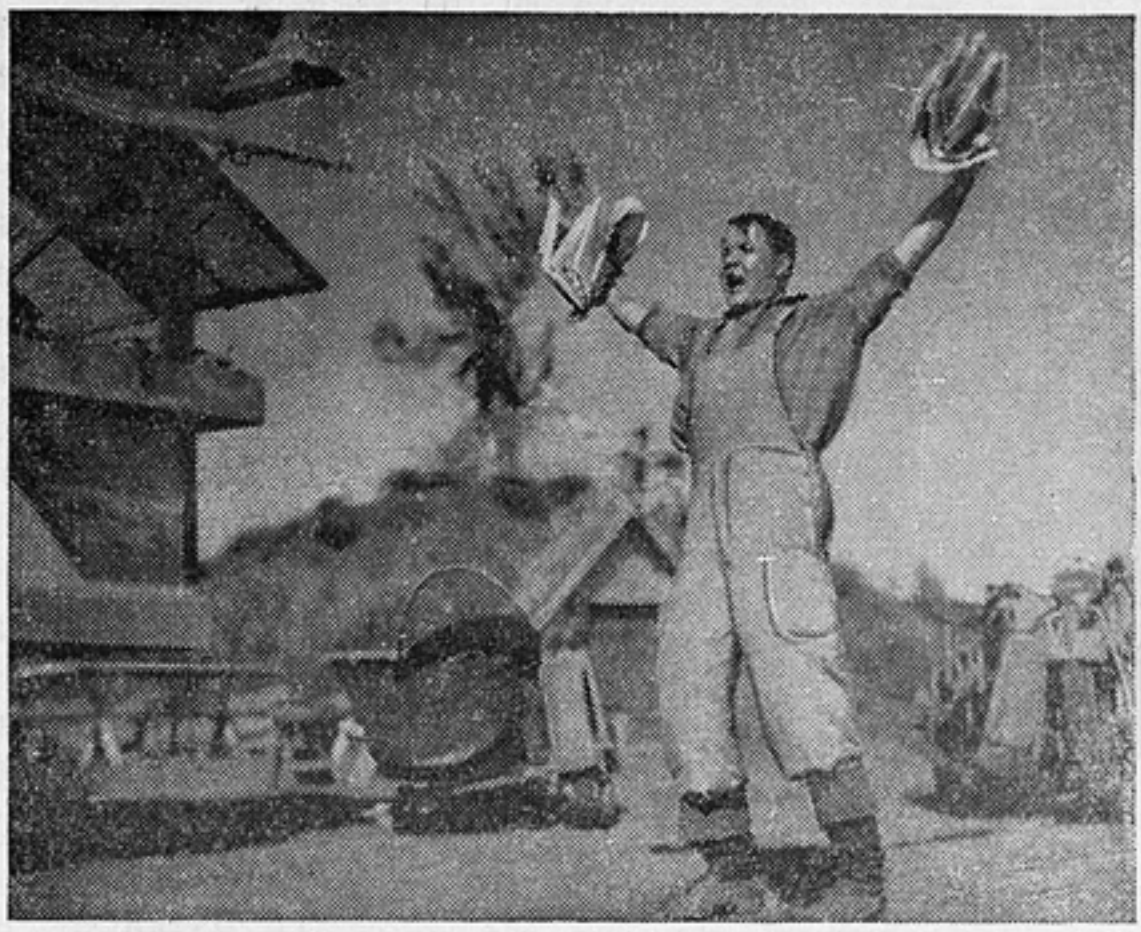
Вместе с тем эти картины самым непосредственным образом связаны с идейно-художественными началами именно русского киноискусства. Так, например, фильм «Щорс» нельзя понять, если рассматривать его вне героико-романтической традиции русского кино. В упомянутых фильмах И. Савченко нашли последовательное применение принципы изображения выдающихся прогрессивных деятелей прошлого, разработанные в русском советском историческом романе, драматургии, в биографическом фильме.

Крайне показательно, что формально-эстетская критика на Украине всегда так или иначе смыкавшаяся с национализмом, при оценке украинских фильмов часто подчеркнуто, тенденциозно отделяла их от произведений русского киноискусства. Смысл этого совершенно ясен. Подобно тому как раздававшиеся в первые годы развития украинского кино призывы перестроить всю его производственно-организационную структуру на манер «великих индустрий Запада» сводились к противопоставлению украинского кино русскому, так проведение резкого водораздела между русскими и украинскими фильмами преследовало точно такую же цель в области художественного творчества. При этом авторы эстетских статей применяли хитрые, истинно иезуитские приемы. Они брали, например, формалистические фильмы некоторых русских режиссеров и объявляли их «подлинным кинематографом», а затем, обращаясь к наиболее полноценным для своего времени произведениям украинского кинематографа, представляли их в виде образцов ложного, отмирающего психологического искусства. Все в этой «критике» ставилось с ног на голову.

Развитию украинской кинематографии помогали актеры русского театра и кино. Начиная с того отдаленного времени, когда политорганы Красной Армии, освободившей Одессу, выпустили несколько игровых агиток, и кончая последними постановками Киевской студии, относящимися к 1953 году, среди сотен фильмов нельзя найти ни одного, где не играли бы русские актеры. Воспитанные в духе требований искусства жизненной правды, такие мастера, как А. Дикий, В. Станицын, Н. Мордвинов, М. Астангов, Е. Самойлов, С. Бондарчук, И. Пельтцер, Н. Боголюбов, Л. Свердлин, М. Жаров, Е. Кузьмина, И. Новосельцев и многие другие, показывали высокие примеры искусства перевоплощения, основанного на богатой профессиональной культуре.

На почве совместного участия в фильмах между русскими и украинскими актерами укреплялись дружеские связи, происходило взаимное обогащение и обмен опытом. Известные деятели украинской сцены несли в своем искусстве демократизм, народность, социальный гуманизм с его любовью к рядовому человеку, человеку труда. Украинские актеры создают правдивые образы в произведениях русских мастеров кино. С большим мастерством исполнили роли Н. Ужвий — темной, забитой солдатки Евдокии в картине «Выборгская сторона»; А. Бучма — опричника Басманова в кинофильме «Иван Грозный» (первая серия) и т. п.

Говоря о различных формах взаимосвязи русского и украинского киноискусства, нельзя не сказать о том, что бóльшая часть фильмов кинематографии Украины осуществлена по сценариям русских писателей и кинодраматургов. Хотя по общему своему уровню, по богатству прогрессивного, революционно-демократического наследства, наконец, по развитию многих ведущих жанров украинская литература занимает одно из первых мест среди других советских литератур, кинодраматургия всегда составляла и составляет сейчас наиболее слабый ее участок. Из среды украинских писателей выдвинулось всего лишь несколько профессионалов-драматургов. Они, естественно, не в состоянии были полностью удовлетворить запросы своей национальной кинематографии. При-



«Трактористы»

влечение русских писателей и кинодраматургов оказало серьезную, действенную помощь украинскому кино. Вместе с А. Корнейчуком, Ю. Яновским, А. Довженко, И. Савченко плодотворно работали Вс. Иванов, А. Первенцев, Б. Горбатов, Ю. Крымов, В. Беляев, Е. Помещиков, П. Нилин. По их сценариям поставлены кинофильмы «Богатая невеста» (1937), «Трактористы» (1939), «Большая жизнь» (первая серия, 1941), «Танкер «Дербент» (1940), «Как закалялась сталь» (1942), «Александр Пархоменко» (1942), «Непокоренные» (1945), «Третий удар» (1948) и другие.

Круг тем, отражаемых экраном, непрерывно изменялся в зависимости от исторической обстановки, условий борьбы советских людей за построение коммунизма; изменялся, совершенствовался и метод изображения действительности в кинодраматургии, литературе и искусстве.

В двадцатые годы преобладает историко-революционная тема. При этом, если речь в фильме шла о человеке, приходящем в революцию, его поведение мотивировалось самым подробным образом, даже с излишней психологической мелочностью. В фильмах о гражданской войне, о борьбе с интервенцией и контрреволюцией внутренний мир положительных персонажей, как правило, не раскрывался вовсе.

Примерно с начала тридцатых годов начинает преобладать тематика, отражающая новый, высший период социалистического строительства, хотя героика первых лет революции и образы ее активных борцов продолжают привлекать внимание художников кино. Тема социалистического труда становится одной из ведущих. На украинских студиях осуществляются постановки фильмов, которые, развивая традиции «Встречного», показывали свободный труд советских людей, их мирные патриотические подвиги на полях, заводах и в шахтах («Богатая невеста», «Большая жизнь», «Трактористы», «Танкер «Дербент» и менее известные — «Небеса», «Дочь моряка» и другие).

Хотя внутренняя жизнь, психология персонажей подчас изображались упрощенно, хотя диалоги были бедными, а некоторые отдельные сюжетные мотивы и положения — условными, драматургическая разработка образов основывалась все же на реальных жизненных отношениях, характерных для предвоенного советского общества. Так, образы старого шахтера Козодоева или инженера-новатора Басова, коме-

«Щорс»

дийные образы Марины Лукаш, Павла Згары, Марины Бажан, Клима Ярко несли в себе существенные типические черты людей нового общества, проникнутых сознанием ответственности перед Родиной.

В период Великой Отечественной войны работники украинской кинематографии на студиях Ашхабада и Ташкента создавали произведения, раскрывавшие звериное обличье гитлеровских завоевателей и зовущие советских людей к победе. Творческое содружество киноискусства братских советских народов приобрело тогда особенно наглядные формы. Русские писатели и драматурги помогали литературным материалом украинскому кино, которое сохраняло свою организационно-производственную самостоятельность в течение всего срока эвакуации.

Главной, определяющей темой, естественно, была тогда вооруженная защита Родины. Оригинальные сценарии и экранизации литературных произведений на материале событий Великой Отечественной войны и первых революционных лет отражали общенародное сопротивление захватчикам, показывали подлинно массовый героизм, подъем патриотического сознания, воспитанного в советских людях партией. Украинская кинематография осуществляет в те годы постановку нескольких художественных фильмов, в том числе: «Александр Пархоменко», «Как закалялась сталь», «Непокоренные», «Парти-

заны в степях Украины» (1942), «Радуга» (1943) и ряда сюжетов для «Боевых киносборников»

Так, на протяжении всей истории украинского кино неизменно близким было творческое содружество его работников с русскими режиссерами, актерами, писателями, кинодраматургами. Это содружество играло, продолжает и будет играть в дальнейшем поистине неоценимую роль в росте многонациональной советской кинематографии.

Искусство и литература русского и украинского народов, связанных единством происхождения, близостью и общностью исторического развития, были всегда проникнуты идеями, содержавшими общие или чрезвычайно близкие по внутреннему сходству воззрения на явления социальной, политической, художественной жизни. В этом отражалась общность социальных интересов и взглядов трудовых масс обоих братских народов, общность их нравственных и художественных идеалов.

Из множества таких идей более всех выделяется идея патриотизма. Патриотическое сознание, живое, всепоглощающее чувство связи с народом и ответственности перед ним представляли собой могучий источник творчества всех передовых писателей как России, так и Украины. Обличительная страстность поэзии Тараса Шевченко, обращенная против ненавистного крепостнического ярма, против самодержавия, была

«Богдан Хмельницкий»

формой выражения нежной и трогательной любви поэта к родной земле, веры в ее силы. То же самое можно сказать о господствующем настроении в творчестве таких выдающихся представителей украинской литературы, как Иван Франко, Леся Украинка и другие.

С большой силой идея патриотизма выражена в русской литературе. Открытое, искреннее служение народу, Отечеству понималось передовыми русскими писателями как высшая цель и назначение любой человеческой деятельности.

«Историческое значение каждого русского великого человека измеряется его заслугами родине, его человеческое достоинство — силой его патриотизма» — утверждал Чернышевский. Он писал также: «...не много найдется в нашей литературной истории явлений, вызванных таким чистым патриотизмом, как критика гоголевского периода. Любовь к благу родины была единственною страстью, которая руководила ею: каждый факт искусства ценила она по мере того, какое значение он имеет для русской жизни. Эта идея — пафос всей ее деятельности. В этом пафосе и тайна ее собственного могущества»*.

Патриотизм как желание блага родине объединял передовых деятелей русской и украинской культур дореволюционного времени. Советский патриотизм, выражая коренные национальные и общие интересы всех трудящихся Советского Союза, обладает силой объединения в неизмеримо большей степени. Исключительная любовь к социалистическому Отечеству служит советским художникам могучим источником творчества, отсюда же начинается одна из основных тематических линий русской и украинской кинематографий — героико-революционная.

Тема народа, совершающего и защищающего социалистическую революцию, впервые возникла еще в кинохрониках, агитках, киноплакатах. Впоследствии полнее и глубже всего она получила развитие в русской кинематографии, создавшей множество художественных произведений разных жанров, где героические черты народа, исторический смысл Октябрьского переворота, социальное и экономическое преобразование страны были отображены наиболее ярко.

Среди произведений, созданных украинской кинематографией за три с лишним десятка лет, имеются такие, в которых полноценно и самобытно воплощены героические образы представителей украинского народа, трактованные в духе общих всем советским народам понятий о мужестве, стойкости, нравственной силе людей, борющихся за социалистическую революцию, за коммунизм.

Если говорить о самых зрелых художественных произведениях, то в первую очередь следует назвать «Арсенал» и «Щорс».

Сравнение этих картин, разделенных во времени целым десятилетием напряженного социалистического строительства, дает достаточно материала, чтобы судить о том, какие успехи были одержаны социалистическим реализмом в украинском кино.

«Арсенал» был похож на оду или поэму в честь революции и революционного героизма, написанную в сочных красках восторженным художником, желающим изобразить мир в столкновении больших масс. Поэма блистала богатством эмоциональных оттенков. В ней звучали гневный пафос обличения, патетика ораторского призыва, сарказм, боль за судьбу простых людей, ввергнутых социальным произволом в вечную нужду. Сложными монтажными построениями сцен и всей композиции поэмы, резкими экспрессивными сопоставлениями эпизодов и многими другими приемами режиссер добивался того, чтобы вызвать в воображении зрителей круг ассоциаций, существенно дополняющий содержание непосредственного действия. Но герой фильма — рабочий Тимош, хотя и

---

* Н. Г. Чернышевский, Избр. соч., 1950, стр. 585.

«Радуга»

наделенный выразительной внешней характеристикой, был все же абстрактным образом-символом, условным олицетворением отвлеченного понятия. Гайдамацкие пули не причиняли никакого вреда Тимошу — это должно было означать бессмертие дела революции; под взглядом Тимоша исчезали, словно испарялись, враги — так выражалась сила его классовой ненависти...

В такой трактовке образа сказалась распространенная в те годы манера изображать героя в схематических, аллегорических формах как представителя той или иной социальной группы, несущего в себе ее отвлеченные классовые отличия.

Но с годами укреплялся метод социалистического реализма, советское киноискусство теснее сближалось с жизнью, отображая ее в полнокровных реалистических образах. В украинской кинематографии это было ознаменовано появлением «Щорса».

Общеизвестно, что идея создания кинопроизведения о Щорсе возникла в связи с «Чапаевым». И раньше делались фильмы о событиях и героях гражданской войны. Но ни один из них не вызывал таких восторгов, ни один не имел такого общенародного успеха, какой выпал на долю «Чапаева». В нем с исключительной силой реализма, с наибольшей для киноискусства глубиной отображена героика гражданской войны, созданы обобщенные, типические, психологически правдивые образы русских людей, целиком отдавших свои жизни самоотверженному служению Родине и революции.

В свое время Белинский писал: «Долее всех живут такие произведения искусства, которые во всей полноте и во всей силе передают то, что было самого истинного, самого существенного и самого характеристического в эпохе»*. Замечание великого критика вполне может быть распространено на «Чапаева». Идейность гармонически соединялась здесь с народностью в ее четком, ясном, конкретном национальном выражении. Образ мыслей Чапаева, особенности его душевного склада, цельность его натуры — все, вплоть до выразительной фразеологии, было типизированным, обостренным выявлением качеств русского национального характера.

«Чапаев» сыграл исключительную роль в истории советской кинематографии.

---

* В. Г. Белинский, Собр. соч., 1948, т. III, стр. 285.

Как «Чапаев» в русском киноискусстве, так «Щорс» в украинском отобразил величие борьбы советских людей за власть рабочих и крестьян, против внутренней и внешней контрреволюции.

Правда, в фильме недостаточно развернуто показано участие русского народа в освободительной борьбе украинского народа с армиями кайзеровской Германии, а затем с силами своей национальной реакции— петлюровщиной. Но во всем остальном обстановка, условия, время действия обрисованы художественно полно. Народность пронизывает все элементы произведения. Песни восставших — поэтическая традиция народа — звучат над просторами прекрасной украинской земли на протяжении всего действия; неожиданно, иногда даже в сценах жарких атак, возникают стремительные народные танцы и пляски.

Можно сказать, что «Щорс» принадлежит к числу самых национальных произведений советского кино. Вместе с тем в «Щорсе» отчетливо выражены художественные взгляды А. Довженко, его взволнованные героико-романтические представления о революции и патриотическом подвиге.

В «Чапаеве» личные взгляды художников не выступают открыто, а словно растворяются полностью в самом содержании произведения. Отсюда вытекало многообразие оттенков в изображении характеров, действия, психологических состояний, отражающих жизнь во всем богатстве ее проявлений. Рядом со смертью звучал смех, величайший героизм уживался с мелкой житейской грубостью, лирическое раздумье с трагедийным пафосом. И все это проявлялось в цельном внутреннем единстве, казалось прозрачным куском, выхваченным из глубин действительной жизни.

Общий господствующий тон заключался здесь в самой естественности изображения разнообразия жизни. В «Щорсе» же, напротив, разнообразие жизни было подчинено одному — романтическому тону.

И сам Николай Щорс и все остальные герои фильма, выражая общенародную волю к борьбе с поработителями Украины, наделены единственной страстью; все, что они совершают, — это необыкновенно, красиво, сильно. Возвышенны их подвиги, необычайна смерть некоторых из них, волнующе прекрасны их мечты. Их поведение, поступки, язык часто не укладываются в обычные нормы. Ораторский напряженный пафос, патетика не покидают Щорса даже в минуты самого интим-

«Непокоренные»

«Подвиг разведчика»

ного душевного движения, — когда он диктует письмо жене. Батько Боженко, колоритнейший характер советского кино, узнав о смерти своей жены, ревет, как дикий зверь, и чтобы утешить его в горе, понадобились не тихие слова товарищеского сочувствия, а громкая, звенящая речь, обращение едва ли не от имени рабочих всего мира.

Для романтического стиля картины очень характерна сцена в народной школе, где бойцы мечтают о будущем. Автор преклоняется перед чистотой и возвышенностью мыслей израненных утомленных героев, могучих юных полубогов. В сценарии в лирическом обращении к артистам, изображающим этих героев, Довженко пишет: «Не надо им ни есть в это время, ни пить, ни курить, ни зашивать поношенные одежды свои. Не надо обыденных слов, бытовых телодвижений, правдоподобных подробностей. Оставьте только чистое золото правды».

В своеобразной художественной форме «Щорс» раскрывал то, что представляло главный интерес в эпохе гражданской войны, за что шла жестокая борьба не на жизнь, а на смерть; фильм поэтически возвеличивал высокие моральные и духовные качества советского человека, любящего свою свободную Родину, преданного идеям коммунизма.

С особой силой чувство советского патриотизма проявилось в годы Великой Отечественной войны. Тема Родины и народа получила новое развитие вначале в короткометражных фильмах для «Боевых киносборников», несколько позднее — в полнометражных художественных картинах.

Неравноценные в идейно-художественном отношении, картины эти с различной степенью убедительности рассказывали о думах и настроениях украинского народа.

Например, драматургия фильма «Партизаны в степях Украины» была разработана слабо. Отчасти здесь сказалось плохое знание конкретных условий партизанской войны, разгоревшейся в тылу гитлеровских завоевателей. Вместо действенного раскрытия героических черт советских людей, в картине преобладали ораторские призывы, речи, декларации, правильные по смыслу, но не оправдываемые по художественным соображениям.

Фильмы «Как закалялась сталь» и «Александр Пархоменко» были несравненно выше качеством в драматургическом и режиссерском отношении. Воспроизводимые в них эпизоды победоносной борьбы украин-

ского народа против кайзеровских захватчиков в период иностранной интервенции 1918 года были созвучны с современностью и усиливали уверенность в победе над немецко-фашистскими армиями в Великой Отечественной войне. В образах юного Павла Корчагина и закаленного в жизненных бурях Александра Пархоменко подчеркивались смелость, ловкость, сила, бесстрашие, героизм, нравственное превосходство над врагами.

Вместе с тем в драматургии фильмов, в актерском искусстве и приемах режиссуры сказался существенный недостаток, свойственный многим кинопроизведениям военных лет. Героизм, героическое поведение, выражаемое в исключительном подвиге, часто показывалось с внешней стороны, а духовному миру героя внимания уделялось мало. Поэтому «Как закалялась сталь» Н. Островского и «Александр Пархоменко» Вс. Иванова оказались при экранизации сильно упрощенными.

Самым высоким достижением украинского киноискусства военных лет в разработке патриотической темы были фильмы «Радуга» и «Непокоренные». В образах Олены Костюк и старого слесаря Яценко с наибольшей полнотой воплощены типические черты советских людей — преданность Родине, героизм, выдержка, моральная чистота.

В «Александре Пархоменко» героизм мыслится с большой буквы, проявляется в эффектных ситуациях, на фоне романтической декорации. В «Радуге» он скромен и прост, ничем не украшен. Но тем сильнее его действие, тем более глубокое впечатление он производит.

Рядовая колхозница Олена Костюк, жена командира партизанского отряда, приходит домой рожать. Комендант фашистского гарнизона, не сумев добиться от жены партизана необходимых сведений, убивает сначала ребенка, затем саму мать. За несложным сюжетом фильма чувствовались высокий идейный накал, необыкновенное эмоциональное напряжение. Простота событий лишь резче оттеняла трагедию и величие простой советской женщины, которая умерла непобежденной. К сожалению, яркие реалистические краски «Радуги» в некоторых сценах тускнели от соседства с натуралистическими подробностями.

По-иному героичен образ Тараса Яценко из «Непокоренных». В годы Отечественной войны перед многими советскими людьми, временно попавшими под власть оккупантов, вставал вопрос: как жить, чтобы не запятнать себя позором сотрудничества или общения с врагами? Поиски правильного ответа на этот вопрос, определение своего настоящего места в общенародной жестокой борьбе с гитлеровцами лежат в основе эволюции взглядов Яценко. Сторонясь этой борьбы вначале, Яценко отправляется искать землю неразоренную. Сталкиваясь с произволом поработителей, он приходит к твердому сознанию, что жить без борьбы нельзя. Эта попытка осветить патриотическое сопротивление украинского народа гитлеровской агрессии более глубоко, с философско-нравственной, психологической стороны, делает фильм «Непокоренные» значительным произведением о Великой Отечественной войне.

В первые годы после войны в результате некоторого ослабления идеологической работы возникла опасность расхождения между практикой украинской литературы и искусства, с одной стороны, и требованиями, предъявляемыми к художественному творчеству народом, — с другой. Некоторое распространение получили реакционные буржуазно-националистические взгляды «школы» Грушевского: в отдельных фильмах («Украинские мелодии», 1945) борьба украинского народа показывалась в виде стремления отстоять идеалы старой, отсталой Украины.

Партия, приняв решения по идеологическим вопросам, выправила неблагополучное положение, сложившееся в литературе и искусстве в послевоенный период, указала на вред, причиняемый безидейными, пошлыми произведениями, повысила требования к художественным произве-

«Третий удар»

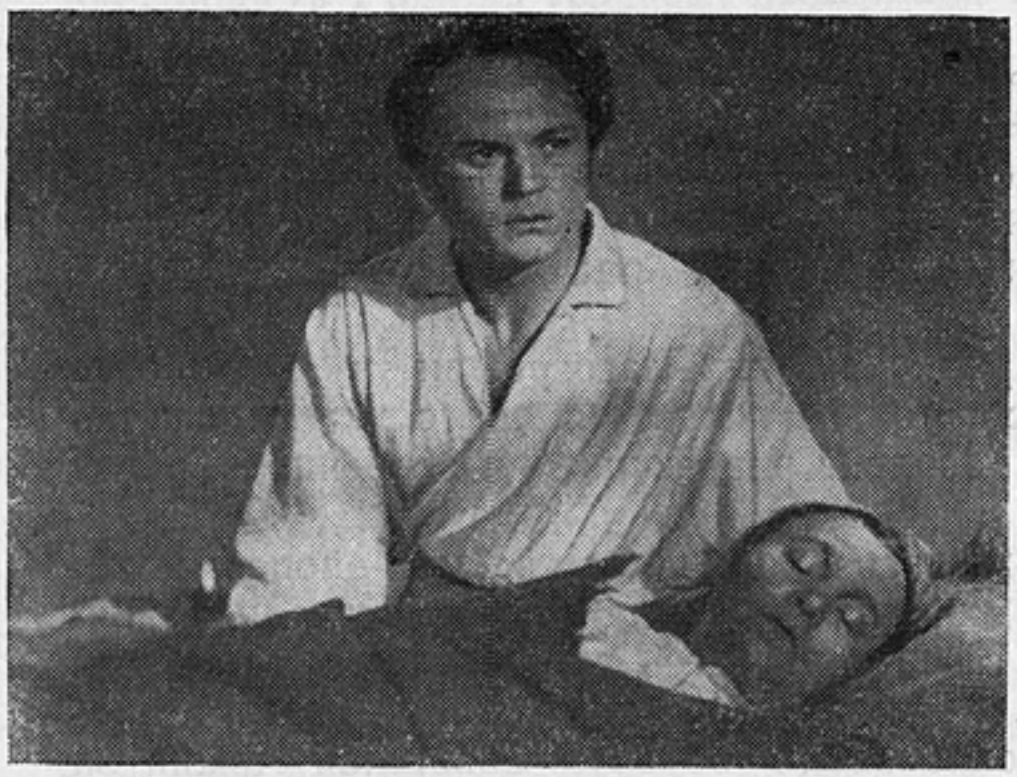
дениям. На Украине Центральный Комитет партии принял ряд постановлений, обличавших националистические извращения в литературе, литературоведении, в исторической науке, осуществил меры для усиления идейного воспитания партийных и советских кадров. Все это содействовало оживлению идеологической работы, расчищало почву для новых успехов искусства.

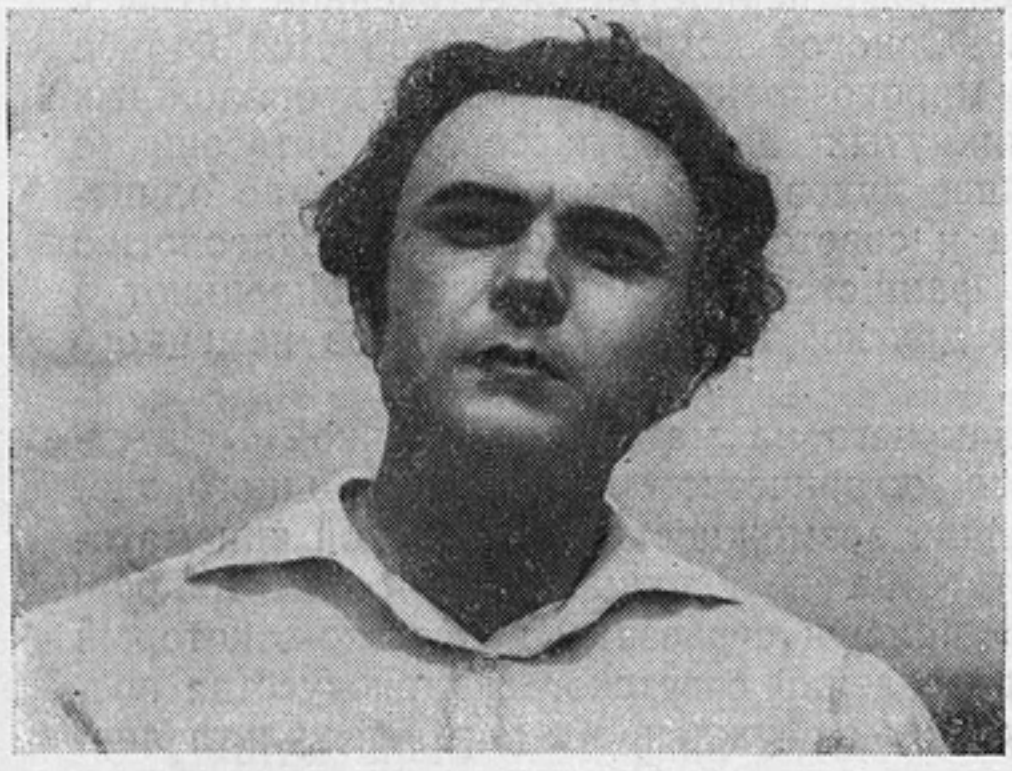
Большим достижением украинской кинематографии в разработке героико-патриотической темы советского искусства после указанных решений партии явились фильмы «Подвиг разведчика» и особенно «Третий удар».

«Третий удар» — это большая военно-художественная эпопея, показывающая один из победоносных эпизодов Великой Отечественной войны — освобождение Крыма в 1944 году. Здесь нет развернутого показа отдельных человеческих судеб, нет углубленного психологического анализа рядовых характеров. Воспроизводя борьбу Советской Армии за освобождение части территории Родины от фашистских оккупантов, «Третий удар» отражает коренные военные интересы народа.

Фильм эпичен по своей природе. В нем свободно и широко развернуты картины, рисующие все основные перипетии ожесточенной битвы с гитлеровской армией в Крыму. Основой композиции является борьба двух исключающих друг друга мировоззрений, двух противоположных социальных систем, двух проникнутых духом классового антагонизма стратегических концепций. Высшее духовное и моральное начало олицетворено в образах И. Сталина и советских полководцев. Идеологию империалистической реакции и фашистского мракобесия воплощают в себе Гитлер, а также Енекке и другие исполнители планов немецкого фашизма.

Создание фильма, затрагивающего на материале Великой Отечественной войны вопросы широкого исторического и международного значения, свидетельствовало о больших возможностях украинской кинематографии, о высоком уровне мастерства ее ведущих творческих кадров. Вместе с тем «Третьему удару» присущ серьезный недостаток, который был характерен для многих произведений советского киноискусства послевоенных лет и являлся порождением осужденного партией культа личности с его недооценкой роли массы, народа. Образы рядовых солдат и офицеров, представляющих народную силу, действительно решающих





«Тарас Шевченко»

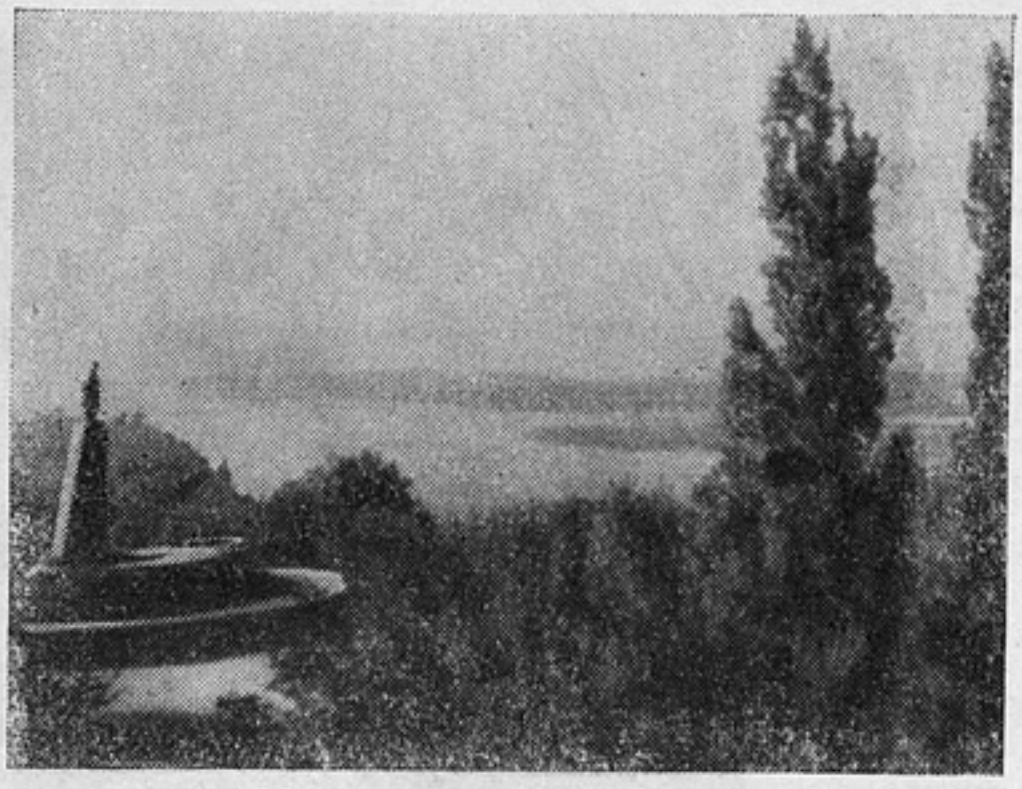
исход борьбы, обрисованы слабо, эпизодически, без художественного обобщения. Артисты, исполнявшие роли главных персонажей, в большинстве превосходно решили свои задачи. Но их тонкое реалистическое искусство, конечно, не могло устранить идейного недостатка, заключенного в литературном материале и его режиссерской интерпретации.

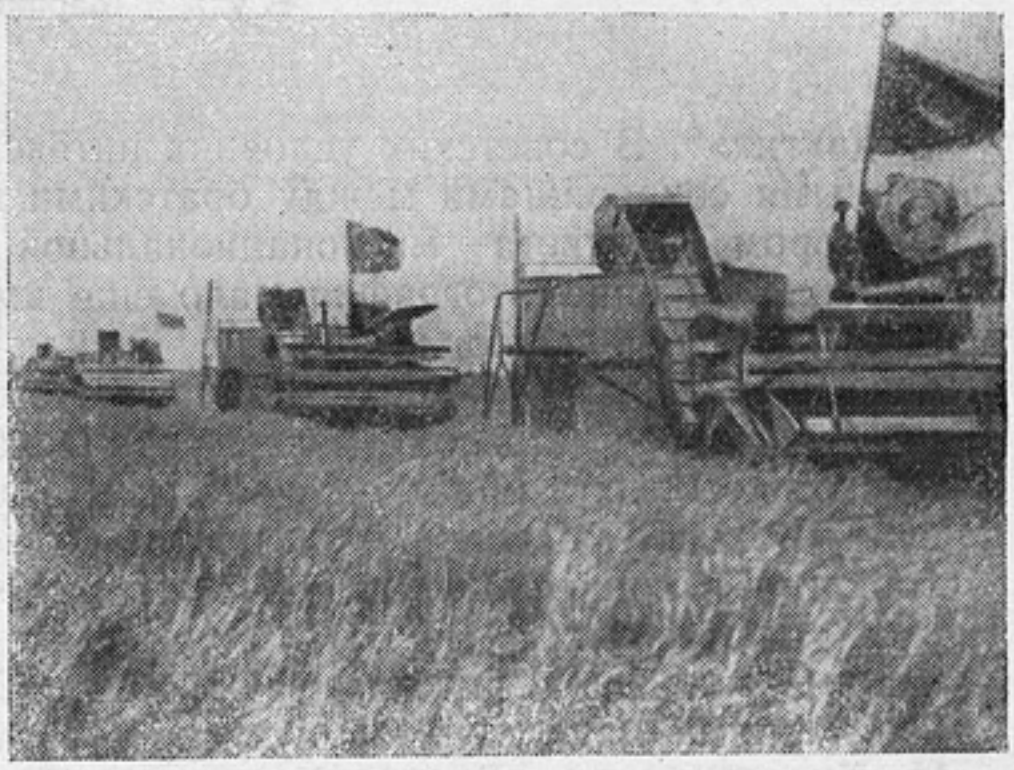
Приведенные здесь примеры активной дружеской помощи мастеров русского кино украинским художникам, факты творческой общности, разумеется, не уменьшают значения оригинального и самостоятельного вклада, внесенного украинским киноискусством в общую сокровищницу социалистической культуры. За свою историю украинское кино создало десятки фильмов, раскрывающих в образах большой художественной силы идейный смысл и значение борьбы советских людей за социалистическое общество и коммунизм.

Картины героико-патриотического содержания составляют, бесспорно, центральную линию идейно-тематического развития украинского киноискусства. Кроме фильмов о вооруженной защите Родины, о которых шла речь выше, сюда относятся также произведения, посвященные героике мирного труда. Самыми значительными из них продолжают оставаться попрежнему комедии И. Пырьева «Богатая невеста» и «Трактористы», хотя вопросы новых трудовых отношений в той или иной

форме затрагивались в более поздних фильмах, в том числе в «Щедром лете» (1950) и в «Судьбе Марины» (1954). В комедиях И. Пырьева, вызвавших при своем появлении большие и горячие споры, колхозный труд был показан не в обыденном, производственном, внешнем выражении, а со стороны его поэтического содержания, его воспитательного, возвышающего действия. Обычные явления нашей жизни — соревнование, выработка трудодней, уборка урожая—выступили в этих фильмах как дело, освященное нравственными понятиями, моральными нормами советского общества. Эти комедии подчеркивали глубокое идейное и художественное различие, существующее между советским искусством и буржуазным.

Говоря о творческом вкладе украинского кино в советскую культуру, надо иметь в виду и то, что оно отобразило и сделало общим достоянием всех братских советских народов решающие события украинской национальной истории и современности, особенные стороны жизни украинского народа. Белинский писал, приветствуя духовное общение между разными нациями: «Каждый успех одного народа быстро усваивается другими народами, и каждый народ заимствует у другого особенно то, что̀ чуждо его собственной национальности, отдавая в обмен другим то, что̀ составляет исключительную собственность его исторической жизни и что̀ чуждо исторической жиз-





«Цветущая Украина»

«Судьба Марины»

ни других»*. В советских условиях интенсивный живой взаимообмен духовными сокровищами между братскими народами является решающим фактором расцвета многонациональной социалистической культуры. Украинская кинематография мало еще имеет произведений, показывающих, по определению Белинского, «исключительную собственность исторической жизни» украинского народа. Но фильмы, созданные ею, наглядно иллюстрируют особые черты украинской национальной истории, существо которых и конечном итоге всегда заключается в особенностях освободительной борьбы народа против социального и национального порабощения, в конкретных исторических формах этой борьбы и обусловленных ими обычаях, нравах, быте, понятиях, вкусах. Некоторые украинские фильмы как раз и рассказывают об этом, являясь специфическими произведениями национальной культуры. Таковы, например, «Колиивщина» И. Кавалеридзе, «Богдан Хмельницкий» и «Тарас Шевченко» И. Савченко, «Щорс» А. Довженко и некоторые другие. Изображенная в них борьба трудовых масс Украины с иноземными захватчиками, с помещиками и царизмом, с национальной буржуазией, с контрреволюцией раскрывает особые, конкретные исторические формы национальной жизни украинского народа.

Чем глубже идейное содержание фильма, вытекающее из коренных интересов всего советского общества, чем органичнее сливается это содержание с формой, близкой поэтическим воззрениям народа, реальным условиям его жизни, тем больше объективная ценность вклада, вносимого национальным художником в общую советскую культуру. В лучших украинских фильмах отображены не только исторические движения народа, но и обычаи, природа, даже физический тип людей. Драматургия «Богдана Хмельницкого», например, во всех решающих частях основана на исторических фактах и документах, но в такой же мере и на народных сказаниях, увековечивших акт воссоединения Украины с Россией, а также образ выдающегося государственного деятеля и полководца Богдана Хмельницкого. Режиссерская трактовка большинства образов и сцен, изобразительное решение многих важных эпизодов представляют довольно редкий в украинском кино пример умелого перевода

---

* В. Г. Белинский, Избр. философские соч., 1948, т. I, стр. 495 — 496.

образов эпической народной поэзии на язык киноискусства. Из украинских народных дум заимствованы не только отдельные сюжетные мотивы (вроде неоднократного появления по ходу действия бандуристов, смерти и похорон старого казака Тура, заключения в польскую темницу закованных Гаврилы и Шайтана и т. п.), но и превосходная живописная сцена ухода двадцати «сивых лыцарей», посланных поднимать народ против польской шляхты. Думами подсказаны также характер и стиль изображения жестоких нравов той суровой эпохи. Исключая отдельные эпизоды, рисующие отношения и обстановку в польско-шляхетском лагере, этот фильм можно с полным основанием назвать реализацией героических мотивов украинской народной поэзии.

* * *

«Развитие социалистической культуры украинского народа, — говорится в тезисах о 300-летии воссоединения Украины с Россией, одобренных ЦК КПСС, — происходит на гранитной основе марксистско-ленинской идеологии, в неразрывной творческой связи и органическом взаимодействии с культурой всех братских народов СССР. Особенно благотворное влияние на развитие украинской советской культуры оказывает социалистическая культура великого русского народа».

Украинское киноискусство, как составная часть украинской советской культуры и многонациональной советской кинематографии, возникло и выросло благодаря непосредственной помощи прежде всего русского народа. В этом факте неоценимого значения ярко отразилась дружба советских народов, сплоченных Коммунистической партией на основе ленинско-сталинской национальной политики, воспитанных в духе идей пролетарского интернационализма, советского патриотизма. Нерушимая дружба советских народов, которая с такой силой проявляется в дни празднования трехсотлетия воссоединения Украины с Россией, служила и служит залогом дальнейших идейно-художественных завоеваний советской кинематографии, верной гарантией преодоления ее недостатков, а также успешного решения больших задач, намеченных в исторических решениях XIX съезда Коммунистической партии.

Киев

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

С. СЕРГЕЕВ

СЦЕНАРИЙ РИСОВАННОГО ФИЛЬМА-СКАЗКИ

Советская мультипликация в послевоенные годы достигла серьезных творческих успехов. Когда-то большинство ее фильмов привлекало внимание не столько своим содержанием, сколько самим фактом движения забавных рисованных фигурок. Теперь ее лучшие произведения образными средствами разрабатывают важные и интересные для юных зрителей темы. Рисованные фильмы стали своеобразным и полноправным видом реалистического советского киноискусства.

Мультипликация имеет качественные отличия от других видов кино. Ей недоступно подробное воплощение душевной жизни своих героев, изображение картин действительности во всей их неповторимой конкретности. Но зато она обладает и своими преимуществами. Она по воле художника может выделить, подчеркнуть, предельно сгустить существенные черты образа. Кроме того, она может воплотить не только то, что непосредственно дано в действительности, но и то, что живет только в фантазии художника.

Эта особенность свойственна, разумеется, не одной мультипликации, а многим видам литературы и изобразительного искусства — сказке, басне, сатире, гротеску, карикатуре. Именно поэтому развитие мультипликации связано с освоением их опыта и традиций. Подобно этим жанрам, мультипликация — искусство «условное», деформирующее внешний облик явлений действительности.

У нас еще бытует наивное представление о том, что реализм обязательно требует точного воспроизведения внешней стороны явлений в тех пропорциях, в которых она предстает перед нашим взором. Это представление ошибочно. Художественный образ отнюдь не зеркально отражает действительность, а включает в себя момент подчеркивания, преувеличения, сгущения существенных сторон действительности. Это преувеличение и сгущение, а следовательно, и внешняя деформация различны в различных видах и жанрах искусства. Наиболее сильно они проявляются в сказке, отражающей действительность в фантастической форме; в басне, персонифицирующей человеческие качества; в сатире, сгущающей до предела одни стороны характеров и оставляющей без внимания остальные. Природа этих видов и жанров искусства не противоречит требованиям реализма. Но деформация внешнего облика явлений оказывается реалистической лишь тогда, когда она помогает объяснить действительность и вскрывает существенные стороны изображаемых явлений. И она оказывается антиреалистичной, формалистической, реакционной, если уводит от правды жизни в искусственный, выдуманный мир. Это видно хотя бы из сравнения советских мультипликационных фильмов, поставленных по басням С. Михалкова, с «Наивными симфониями» У. Диснея.

Герои михалковских басен — слон-живописец, старающийся угодить на все вкусы, крыса, которая восхищается всем заграничным, но ест только русское сало, осторожные птицы-врачи, которые не помогают больному медведю из опасения, «как бы чего не вышло», лев, который «в рот не брал хмельного, но обожал подхалимаж», — все эти образы при своей внешней условности, гротескности взяты из самой действительности. Внешняя деформация образов, к которой прибегли и автор басен и режиссеры фильмов, помогает вскрыть существо некоторых отрицательных явлений и вынести им приговор.

Герои диснеевских «Наивных симфоний» — Микки-маус, гусь Дональд и другие — несмотря на внешнее жизнеподобие отдельных их поступков, не выражают существенных сторон действительности, уводят зрителей от правильного понимания жизни.

Но антиреалистическая сущность диснеевских фильмов состоит не в том, что их содержание выражено иносказательно, что в них деформирован внешний облик действительности и ее представителей, а в том, что посредством иносказания, деформации искажается смысл жизненных явлений. Антиреалистичны и такие полнометражные фильмы, как «Белоснежка» и «Бемби», хотя Дисней в них меньше изменяет внешний облик явлений. В «Белоснежке» андерсеновская сказка превращена в слащавую мещанскую идиллию, а в «Бемби» оклеветан человек, изображенный как разрушительная сила, уничтожающая гармонию природы.

Борьба за реализм в искусстве мультипликации вовсе не сводится к поискам внешнего жизнеподобия мультипликационного рисунка. Реализм мультипликационного рисунка состоит не в анатомической правильности рисованных персонажей (которая в зависимости от жанровых особенностей фильма порой и не бывает нужной), а в правдивом графическом раскрытии образов, заданных идейной основой фильма — сценарием.

В романе, повести и драме характеры выступают во всей своей сложности и богатстве и главные, самые существенные их черты дополняются множеством связанных с ними второстепенных. Сказка и басня обрисовывают только главные черты характеров: Иван-царевич — храбр и верен, Кащей — жесток и жаден, Мороз — суров к бездельникам и ласков к труженикам и т. д. Эта обобщенность характеров еще более резко выступает в сказках и баснях о животных. В них лиса — обязательно хитра, Осел — упрям, Крот — слеп или близорук, Свинья — груба и жадна, Пчела и Муравей — трудолюбивы.

Условность мультипликационного рисунка призвана передавать обобщенность выражаемого им сказочного или басенного характера. Если этот характер правдив, а рисунок верно его выражает, то мы можем говорить о реалистичности воплощения характера, независимо от того, деформированы или не деформированы внешние черты образа.

Реализм мультипликационного фильма заложен прежде всего в реализме его литературной основы — сценария. Именно поэтому все успехи, достигнутые в последние годы советской мультипликацией, связаны прежде всего с тем, что сценарий стал в ней идейной и художественной основой фильма. Сейчас такое отношение к сценарию кажется чем-то само собой разумеющимся. Но еще в военные годы сценарий порой рассматривался лишь как внешний повод для создания мультфильма. Ценность сценария режиссеры иногда видели не в том, как он решает тему, а в том, насколько он «мультипликационен», то есть в какой мере он позволяет демонстрировать с экрана забавные мультипликационные трюки. Иные режиссеры больше интересовались поисками специфики своего искусства, чем использованием этой специфики для решения идейной задачи, что приводило их к постановке поверхностных фильмов. Постановления Центрального Комитета партии по идеологическим

вопросам обусловили решительный перелом и в развитии советской мультипликационной кинематографии, научили ее мастеров новому, более глубокому пониманию задач своего искусства. Взгляду на мультипликационный фильм как на забавный пустячок был нанесен решительный удар. За несколько лет советская мультипликация, проделав большой и поучительный путь, заняла свое место среди других отрядов советского киноискусства. Для этого потребовалось пересмотреть не только содержание, но и изобразительную форму мультипликационного фильма.

Главным на первых порах явилось овладение традициями народного творчества, классической литературы и живописи, а также сближение с современной советской детской литературой. Началась серьезная и плодотворная работа по экранизации народных и классических литературных сказок, явившихся для мастеров мультипликации школой реализма. Особенное внимание стало уделяться сценарию. Раньше многие сценарии писали случайные авторы, теперь к работе привлечены видные детские писатели и кинодраматурги, поднявшие мультипликационный сценарий до уровня художественной детской литературы.

Расширилась тематика мультипликационных фильмов, наметилось их жанровое разнообразие. Прочное место в репертуаре советской мультипликации заняли экранизация лучших народных и классических сказок, басни классические и современные, сказки-басни о животных, современные сказки, которые отражают быт советских детей и волнующие их вопросы морали. Этот процесс тематического и жанрового обогащения далеко не закончился. Советская мультипликация еще в большом долгу и перед детским и в особенности перед взрослым зрителем.

Количественно самую большую группу мультипликационных фильмов послевоенных лет составляет экранизация народных и классических литературных сказок. За девять послевоенных лет экранизированы десятки сказок: пушкинские «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях», ершовский «Конек-Горбунок», «Аленький цветочек» Аксакова, «Снегурочка» Островского. Юные зрители увидели на экране множество сказок народов СССР, а также Китая, Чехословакии, Кореи. Поставлены фильмы по фантастическим гоголевским повестям «Ночь перед Рождеством» и «Пропавшая грамота».

В работе над этими экранизациями формировалась драматургия рисованного фильма, определялись ее принципы и задачи. Здесь наметились два направления развития мультипликационного сценария: создание киноиллюстраций и драматургическая разработка сказки с учетом средств и возможностей рисованного фильма.

Наиболее характерными и вместе с тем удачными примерами мультипликационных киноиллюстраций являются «Сказка о рыбаке и рыбке» (сценарий М. Вольпина) и «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» (сценарий И. Вано и Ю. Олеши). Эти экранизации были задуманы как зрительное сопровождение к прочитываемому диктором пушкинскому тексту. Волшебное содержание сказок, отсутствие в них сложных психологических сцен, требующих актерского исполнения, позволило изобразительной частью фильма в известной мере поддержать впечатление от текста. Но при всех своих достоинствах эти фильмы все же не имели самостоятельного значения: они не обогащали средствами мультипликации представления зрителя о классических литературных произведениях, были лишены драматизма и не вскрывали подтекст пушкинских стихов.

Если создание киноиллюстраций к пушкинским сказкам в каком-то отношении себя оправдало, так как самый материал этих сказок доступен воплощению в мультипликационном рисунке, то ряд других киноиллюстраций постигла неудача. Это можно сказать и о «Ночи перед Рождеством» (сценарий В. и З. Брумберг и М. Яншина) и о «Снегурочке» (сценарий И. Вано, А. Снежко-Блоцкой и О. Леонидова).

Содержание «Ночи перед Рождеством» не исчерпывается фантастикой и гротеском. В повести много лирики, тонких душевных переживаний, бытовых сцен, недоступных рисованному фильму. И все это не удалось в фильме. Не удались ни образы Вакулы и Оксаны, ни сцены колядования. Вступая в противоречие с гоголевским текстом, изображение в ряде мест мешает восприятию этого текста, снижает его поэтичность.

Но особенно поучительна неудача «Снегурочки». Перед авторами были две возможности: либо создать на основе народных сказок о Снегурочке оригинальный сценарий, использовав в нем, насколько это возможно, материал весенней сказки Островского и музыку оперы Римского-Корсакова, либо создать киноиллюстрацию к пьесе и опере. Выбрана была вторая возможность и тем лишний раз была доказана несостоятельность, неполноценность мультипликационных киноиллюстраций.

Авторы сценария отнеслись с большим пиететом к пьесе Островского. Они верно отобрали самое важное и существенное из ее содержания, сокращения текста сделаны умело и с тактом. Не менее тщательно они подошли и к использованию оперы. Музыкальный сценарий Л. Шварца обладает теми же достоинствами, что и литературный. Но все же задача была неправильно понята. Авторам надо было не приспосабливать мультипликацию к воспроизведению пьесы и оперы, а передать идейно-художественный замысел этих произведений средствами принципиально иного искусства.

Философское содержание пьесы Островского выражается не во внешнем действии, а в слове, в диалогах, монологах действующих лиц, то есть во всем том, в чем особенно силен театр и что менее доступно мультипликации. Донести этот текст до зрителей, поддержать, вскрыть его смысл своей игрой является очень сложной задачей и для драматического актера. Даже театр знает мало удачных постановок «Снегурочки». Воплотить же пьесу средствами мультипликации оказалось просто невозможно. Сложные характеры героев Островского нельзя выразить в схематичных рисованных персонажах; изобразительная сторона фильма мешает восприятию текста пьесы, хорошо прочитанного артистами. Неизбежная в мультипликационном фильме упрощенность мизансцен и экранного поведения рисованных героев противоречит жанровой природе произведения. Поэтому не помогло и удачное изобразительное истолкование фильма, в основу которого были положены известные рисунки В. Васнецова к «Снегурочке». Настоящий успех был достигнут только в двух второстепенных сценах: в прологе и в сцене блужданий Мизгиря по заколдованному лесу.

Киноиллюстрации, равно как и механическое переложение литературных и драматических произведений в мультипликационные фильмы, не могут обеспечить создания полноценных художественных произведений. Нельзя п е р е в е с т и образы литературного драматического искусства в образы мультипликации — их надо воссоздать заново и особыми, доступными рисованному фильму средствами. Попытки перевода или иллюстрирования произведений повествовательного и драматического жанров приводят не только к натуралистическому копированию игрового кинематографа в рисованном, но и к выхолащиванию содержания. Передать все богатство психологических и бытовых наблюдений, которое содержит, скажем, «Каштанка» Чехова, в мультипликации невозможно.

Мультипликации доступны жанры сказки, басни, сатиры. Но вместе с тем она, как и другие виды кино, — искусство драматическое и требует драматургической разработки произведений этих жанров. Поэтому настоящим успехом увенчалась работа только тех авторов мультипликационных сценариев, которые встали на путь не киноиллюстрации, а творческой драматургической разработки классических и народных сказок.

Примером тому являются такие сценарии, как «Конек-Горбунок», написанный по сказке П. Ершова Е. Помещиковым и Н. Рожковым, и в особенности «Аленький цветочек», написанный Г. Гребнером по сказке С. Аксакова.

«Аленький цветочек» неоднократно перерабатывался для детского театра. Однако только в сценарии мультфильма эта сказка обрела полноценное идейное и художественное воплощение. Отнесясь с большим уважением к тексту первоисточника, сценарист все же не пошел за ним во всех деталях, а переработал сказку драматургически и внес в нее некоторые изменения. В сценарии иначе, чем у Аксакова, трактован образ Степана Емельяновича, по-новому рассказано об отношениях Степана Емельяновича с Чудищем и с дочерью Настенькой. В сценарии Степан Емельянович — не купец, путешествующий со своими товарами в чужедальние страны, а кормчий, отважный землепроходец, один из тех русских людей, которые совершали дальние странствия на маленьких парусных судах и в своих путешествиях достигали Индии. Изменение профессии героя позволило сделать его образ более цельным. В сценарии Степан Емельянович не просит Настеньку отправиться вместо него к Чудищу, а Настенька, чувствуя себя виновницей несчастья, постигшего отца, вопреки его воле отправляется на остров. Такая трактовка подвига Настеньки поднимает, обогащает и ее образ и образ ее отца. Патриотическую тему сказки выражает в сценарии не только тоска Настеньки по родине, но и образы Степана Емельяновича и его «дружинушки хороброй», и отражение своеобразной и высокой культуры древней Руси.

Сценарий, написанный с отличным знанием средств и возможностей мультипликации, позволил режиссеру и художникам нарисовать поэтичные и красивые картины старой Руси, увлекательно и стильно изобразить чужедальние страны, путешествие по неведомым морям, таинственный, полный чудес остров Чудища. Успех фильма в значительной мере подготовлен, обеспечен успехом сценария.

Творческая разработка русского сказочного фольклора в мультипликации сказывается и в сценарии М. Вольпина «Царевна-лягушка».

История Василисы Прекрасной, ее пленения злым Кащеем и освобождения Иваном-царевичем является темой цикла русских сказок, каждая из которых известна в нескольких вариантах.

Для характеристики своих героев и сказочной среды сценарист нашел чисто мультипликационные средства. Очень точная изобразительная символика создает образ злого и жадного Кащея. Кащей своим прикосновением обращает все живое в мертвое, тускло блестящее золото. В его заколдованном царстве на золотых деревьях колышутся золотые листочки, а в золотой мураве стоят в тех положениях, в которых были застигнуты Кащеем, звери и птицы, обращенные в золотые статуи.

Кащей враждебен жизни, Василиса — это сама жизнь. Василиса беседует со зверями и птицами, и они — ее первые помощники и друзья. Она мастерица и рукодельница. И как изобразительная метафора, характеризующая ее мастерство, воспринимается сцена, в которой Василиса лунным лучом вышивает на шелковом ковре полные жизни картины русской природы.

Найденные сценаристом средства мультипликационной характеристики образов и сюжета оправдывают экранизацию сказки в мультипликационном, а не в игровом, «натурном» фильме. Режиссер, работающий над постановкой «Царевны-лягушки», получил благодарный материал.

Для успешной экранизации в мультипликационном фильме классической или народной сказки от сценариста и режиссера требуется творческое прочтение этой сказки и умение выразить ее средствами своего искусства. Классическое произведение тем и значительно, что каждое но-

вое поколение находит в нем ответ на новые возникающие у него мысли и чувства. Читая пушкинские сказки, мы, вероятно, иначе воспринимаем их, чем современники Пушкина, хотя текст их остается неизменным. Сценарист, работающий над их экранизацией, не позволяя себе никаких отклонений от пушкинского текста, обязан выделить то, что в нем особенно близко и дорого нам.

Что касается народных сказок, то они живут и изменяются, как и создавший их народ. Здесь при экранизации необходим выбор самых близких современному зрителю вариантов и мотивов; возможен в известной мере и авторский домысел сценариста, если этот домысел вырастает из верного понимания и глубокого знания народного творчества.

Советская мультипликация уделяет много внимания экранизации сказок зарубежных народов. Значение этой работы бесспорно. Ознакомление советской детворы с лучшими образцами фольклора зарубежных стран помогает ее воспитанию в духе интернационализма. Однако экранизация иностранных сказок связана с специфической трудностью. Многие их бытовые детали непонятны советским детям, иной раз сюжеты сказок дают слишком мало материала для того, чтобы наши юные зрители узнали и полюбили популярных за рубежом, но новых для них сказочных героев. Воплощение таких сказок порой требует их творческой переработки и сюжетного обогащения.

Удачным примером такой переработки являются сценарий Б. Бродского и М. Папавы «Желтый аист» (по китайской народной сказке) и Л. Кассиля «Два жадных медвежонка» (по венгерской народной сказке). В подлинниках обе эти сказки предельно лаконичны, действие в них сведено до минимума и не позволяет раскрыть характеры их героев.

В сказке «Желтый аист» студент оставляет трактирщику как плату за угощение рисунок танцующего желтого аиста; этот рисунок обладает волшебным свойством: в присутствии простых тружеников он оживает. Мысль о том, что народное искусство служит только народу, недостаточно ясно выражена через сказочный символ — оживающий рисунок аиста. Поэтому сценаристы, оставив неприкосновенным подлинный народный сказочный сюжет, раздвинули его рамки, показав и то, что случилось до начала описанных в сказке событий, и то, что произошло после них. Героями сказки стали Ми, нарисовавший аиста, и его враг мандарин. Развитие человеческих образов позволило идейно обогатить сказку. Фильм, поставленный по этому сценарию, с успехом прошел в Советском Союзе, на кинофестивале в Индии и в Китае. И успех фильма подтверждает, что сценаристы правильно поняли свою задачу, что они не исказили первоисточника, а приблизили его содержание к зрителям.

Вторая сказка говорит о том, что несговорчивость всегда на руку врагу: два жадных медвежонка не смогли поделить найденный ими сыр, и он достался лисе. Сценарист также не ограничился сюжетом подлинника и рассказал о некоторых событиях в жизни медвежат, случившихся до того, как они нашли сыр. И это дало автору возможность полнее воплотить характеры медвежат и убедительнее выразить тему.

Успехи, завоеванные советским рисованным фильмом в области экранизации классических и народных сказок, определяются не только творческим отношением к поставленной задаче, умением передавать сюжеты и характеры особыми, присущими искусству мультипликации средствами, но и освоением художественных традиций и верным пониманием логики реалистической сказки, которая по-своему, через волшебство и фантастику, отражает закономерности действительности.

Опыт, накопленный советской мультипликацией в работе над классической и народной сказкой, позволил приступить к созданию современных фильмов-сказок. В этой области творчества трудно было опереться

на достижения детской литературы, так как советские детские писатели почти совершенно не занимаются современной сказкой.

Новые советские мультфильмы-сказки, поставленные по сценариям В. Сутеева, Н. Эрдмана и М. Вольпина и некоторых других авторов, пользуются заслуженным успехом у детей. И удивительно, что критики, занимающиеся детской литературой, не пожелали заметить это принципиально новое явление искусства для детей.

Современная советская сказка своими особыми средствами отражает действительность, непосредственно окружающую детей.

В мультипликационных сценариях-сказках «Федя Зайцев» М. Вольпина и Н. Эрдмана, «Волшебный магазин» В. Сутеева, «Степа-капитан» С. Ермолинского, «Чудесная бабочка» Ю. Михайлова и А. Шемшурина поставлены вопросы, над которыми задумываются все юные зрители пионерского и младшего возраста. И то обстоятельство, что решение этих вопросов дано в фантастической форме волшебной сказки, не снижает, а усиливает воспитательное значение этих произведений. Детям в высокой степени свойственна способность одушевлять предметы и явления окружающего их мира. Одушевление, очеловечивание животных и игрушек, которым широко пользуется советская мультипликационная сказка, помогает ей в наиболее яркой и доходчивой для детей форме выразить свои темы. При этом действие советской мультипликационной сказки развертывается, как правило, в привычной для наших ребят среде. Сказка сливается с действительностью, не нарушая ее нормального течения.

В новогоднем сценарии-сказке В. Сутеева «Когда зажигаются елки» Дед Мороз теряет в лесу ватного зайчика и плюшевого мишку, обещанных на елку Люсе и Ване Ивановым. Время раздачи подарков приближается, и Дед Мороз в отчаянии. Но его выручает внучка Снегурочка. В санях, запряженных оленями, с медведем на облучке она мчится к Деду с подарками. Фантастическая тройка Снегурочки въезжает в большой город. Время уже на исходе, а дорогу преграждают автомобили и троллейбусы. Тогда молодцеватый милиционер, жезлом задержав поток машин, открывает Снегурочке путь на детский праздник.

Смелое совмещение традиционного сказочного плана с картинкой реальной действительности ничуть не разрушает сказку, а подчеркивает правдивость разработанной в ней темы, выявляет заботу, с которой относится вся наша страна к подрастающему поколению.

В другом сказочном сценарии В. Сутеева — «Волшебный магазин»— сказочная фантастика также включается в действительность. Герой этого сценария — ленивый мальчик Витя. Это один из тех школьников, которые привыкли все делать чужими руками. При всей своей лени Витя не лишен честолюбия. Он мечтает о том, чтобы выделиться из круга своих одноклассников общественной активностью, художественными и спортивными успехами, но без всяких личных усилий, без труда. И вот он попадает в Волшебный магазин. Маг-завмаг последовательно представляет ему волшебные предметы: чудо-краски, которые сами могут нарисовать стенгазету, балалайку, играющую так, что все начинают плясать, и футбольный мяч, попадающий в руки вратаря после соответствующего заклинания. Сказочные силы начинают действовать. Краски рисуют замечательную стенгазету, правдиво и весело отражающую жизнь класса, но, к несчастью нашего героя, высмеивающую и его в злых карикатурах. Балалайка и футбольный мяч посрамляют Витю, который никак не может запомнить и произнести во-время заклинания.

Волшебный и реальный планы тесно переплетены здесь между собой. Для всех, кто окружает Витю, существует только реальный план; для Вити — и волшебный и реальный одновременно.

Героям народных сказок волшебная сила помогает лишь тогда, когда

они заслужили ее помощь храбростью, упорством, настойчивостью, хорошим поступком. Если же они, подобно Вите, незаслуженно пользуются волшебной силой, то она обязательно обращается им во вред. В таком оправдании чудесного действительным подвигом выражается реализм народной сказки, ее связь с жизнью. Естественно, что и реалистическая советская сказка о ленивом школьнике, следуя народной сказочной традиции, тоже требует оправдания чуда делом.

Так же решает сходную тему сценарий молодых кинодраматургов Ю. Михайлова и А. Шемшурина «Чудесная бабочка». Два советских школьника получают возможность в течение одних суток творить чудеса. На что применить эту чудесную силу? Вопреки запрету, мальчики пробираются с ее помощью вечером в парк культуры и отдыха на аттракцион, устроенный только для взрослых посетителей. Но в тот момент, когда школьники рассчитывают совершить «мертвую петлю», на дорожке парка появляется их классная руководительница. Волей-неволей приходится вновь прибегнуть к чуду для того, чтобы... исчезнуть из парка. На следующее утро с одним из наших героев в классе случается беда. Увлекшись чудесами, он не приготовил урока и получил двойку. Товарищ заставляет эту двойку превратиться в пятерку. Но незаслуженная пятерка мучает нашего героя, и он после некоторых колебаний заставляет ее вновь стать двойкой. Время, в течение которого юные друзья могут творить чудеса, подходит к концу, а они так и не сумели разумно воспользоваться своей волшебной силой. И они решают подарить своему городу новую улицу. Спешно рисуют ее мальчики цветными карандашами, вдоль тротуаров рассаживают деревья, а на крышу одного из домов сажают кошку. Рисунок оживает. Создание наивной фантазии молодых архитекторов оказывается чудовищным. Кривые стены домов рушатся, выворачивая с корнями деревья невиданных пород. С мяуканием, похожим на рычание тигра, мимо них проносится огромная кошка, нарисованная цветными карандашами. И юные герои совершают последнее чудо, уничтожая все изображенное ими на рисунке. Так ненавязчиво, без прямой дидактики, сценарий доказывает, что все чудесное в жизни должно быть оправдано необходимостью, знанием, умением.

Отдельные эпизоды этого сценария неравноценны. В нем много конкретных бытовых деталей, которые лучше могут быть показаны средствами не рисованного, а игрового фильма. Но финальный эпизод решен очень удачно, с отличным пониманием возможностей мультипликации.

Особое место в драматургии мультипликационного фильма занимают сказки с условными персонажами из животного мира. Мультипликация, как никакое другое искусство, способна очеловечить своих героев — зверей и птиц — и, рассказывая об их жизни, аллегорически, как в басне, решать проблемы отношений между людьми.

К этому жанру советской мультипликации относится сценарий Г. Березко «Серая шейка», написанный по мотивам сказки Д. Мамина-Сибиряка. История уточки, которая, рискуя жизнью, спасла от лисы своего приятеля зайца и которую в свою очередь спасли зайцы и другие лесные обитатели, воспитывает в детях благородные чувства, учит их взаимной выручке, коллективизму. В маленькой сказочке, послужившей основой одного из лучших советских мультипликационных фильмов, Г. Березко в образах своих героев сумел воплотить лучшие человеческие чувства, рассказать и о материнской любви, и о мужестве, и о настоящей хорошей дружбе. Каждый из героев его сценария имеет точные, запоминающиеся индивидуальные характеристики. Поэтому зрители надолго запоминают и отважную уточку, и мудрого глухаря, который заново учит Серую шейку летать, и зайца, победившего свою природную боязливость ради спасения подруги.

В сказках, подобных «Серой шейке», как и в сказках, основанных на материале действительности, сочетаются два плана — условный, сказочный, и реальный. Очеловечивая своих персонажей из мира животных, сказка исходит из условий их существования и знакомит детей с жизнью природы родной страны. В этом отношении особенно удачны сценарии детских писателей В. Чаплиной и Г. Скребицкого, хорошо знающих природу и умеющих рассказать о ней. Их сценарий «Лесные путешественники», трактующий тему взаимной помощи, основан на естественнонаучном материале. Богатый познавательный материал содержит и сценарий «Оранжевое горлышко», написанный Н. Эрдманом по сказке известного детского писателя-натуралиста В. Бианки, и некоторые другие.

Советская мультипликация имеет несомненные успехи в работе над современной темой, воплощаемой в ее фильмах специфическими, только ей присущими средствами. Однако развитию этих успехов мешает то наивное представление о реализме, о котором мы говорили в начале статьи и которое сводится к требованию внешнего подражания действительности. Не изжита еще боязнь чудесного, боязнь того, что юный зритель примет сказочный вымысел за действительность.

Эта боязнь приводит к попыткам дать ненужную бытовую мотивировку изображаемым волшебным событиям. Юных зрителей пытаются убедить, что сказка, которую они видят, приснилась герою фильма. Сном объяснены волшебные приключения героев «Феди Зайцева» и «Волшебного магазина». И это объяснение нарушает сказочную логику показываемых в фильмах событий.

Боязнь условности, иносказания, фантастики приводит и к более серьезным ошибкам, к забвению особенностей и возможностей мультипликации. Наиболее отчетливо это забвение природы рисованного фильма выражается в тщетном стремлении некоторых сценаристов, режиссеров и художников насытить рисованные образы мультипликационных фильмов теми подробностями человеческого поведения, изображение которых доступно только актеру. Излишняя детализация характеров имеет место даже в лучших сказочных сценариях — она присутствует в отдельных эпизодах «Волшебного магазина» и фантастического сценария «Полет на луну».

Борьба за реализм в мультипликационной драматургии — это отнюдь не борьба за преодоление присущей мультипликации условности. Мультипликации незачем подражать другим видам киноискусства: до какого бы совершенства это подражание ни было деведено, она все равно не сможет решать те художественные задачи, которые решаются посредством актерского перевоплощения. Надо не преодолевать, а правильно использовать свойственную мультипликации условность. В этом отношении мультипликационному кино подают пример некоторые жанры художественной литературы и изобразительного искусства. Развивая реалистические традиции русской волшебной и сатирической сказки и басни, осваивая аналогичный опыт нашего изобразительного искусства, постоянно учитывая свои художественные возможности, советская мультипликация сможет создавать не только актуальные, правдивые и значительные по мысли фильмы для детей, но и для взрослых.

Реализм искусства мультипликации — в тех передовых мыслях, которые оно несет зрителям, в той правде человеческих характеров, которая выражена в его условных образах.

ХРАБРЫЙ ПАК

На обороте—
БРАТЬЯ ЛЮ

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Л. ЛАВРОВСКИЙ

Главный балетмейстер Большого театра Союза ССР

БАЛЕТ НА ЭКРАНЕ

Мысль об экранизации балета давно волнует деятелей советского хореографического искусства. По этому поводу было много предложений, но далее благих пожеланий дело не продвинулось. Между тем совершенно ясно, что искусство кинематографа и балетный театр могут взаимно обогатить, дополнить друг друга и тем содействовать удовлетворению запросов широких масс зрителей.

Интерес советских людей к искусству хореографии исторически закономерен. Русский балет еще во второй половине XIX столетия завоевал заслуженную славу лучшего в мире. Имена его прославленных деятелей— замечательных композиторов, балетмейстеров и артистов — широко известны и глубоко почитаются во всем мире.

Советский балетный театр живет и развивается по единственно верному и возможному пути — пути социалистического реализма. Наш балет стал достоянием сотен тысяч зрителей. Советские люди хорошо знают и горячо любят бессмертные произведения Чайковского и Глазунова, замечательные творения русских балетмейстеров Льва Иванова, Мариуса Петипа и Александра Горского. В театрах страны ставятся старые классические балеты и новые хореографические спектакли советских авторов.

Искусство советского балета отмечено ценнейшими чертами русской хореографии: чистота стиля и совершенство формы классического танца органически сочетаются в нем с глубокой реалистической трактовкой образов, с их психологической насыщенностью.

Бережному следованию прогрессивным традициям русской классической школы сопутствуют смелые поиски новых средств выразительности, углубляющих и обогащающих хореографическое искусство.

Огромной популярностью в народе пользуются выдающиеся мастера советской балетной сцены: несравненная лирическая танцовщица Галина Уланова, такие замечательные балерины, как Ольга Лепешинская, Наталия Дудинская, Татьяна Вечеслова, лучшие танцовщики страны — Вахтанг Чабукиани, Алексей Ермолаев, Константин Сергеев, Асаф Мессерер и многие другие.

Талантливая смена — прекрасное будущее советского балета — подрастает в наших театрах. Большое эстетическое наслаждение доставляет москвичам танец исключительно одаренных молодых балерин Раисы Стручковой и Майи Плисецкой, юных танцовщиц Риммы Карельской, Маргариты Гирявенко и совсем недавно окончившей школу Марины Кондратьевой. Высоко ценят ленинградцы талантливых воспитанниц своей, старейшей в стране, балетной школы: Инну Израилеву, Нонну Ястребову, Нинель Петрову, Любовь Войшнис. Юные представители советского балета неизменно занимали первые места на художественных кон-

курсах всемирных фестивалей демократической молодежи в Праге, Будапеште, Берлине и Бухаресте.

Известно, что зрительные залы наших театров в дни балетных спектаклей переполнены, а вечера классического танца, регулярно устраиваемые в Московском концертном зале имени Чайковского, пользуются исключительным успехом и не в состоянии удовлетворить всех, желающих присутствовать на выступлениях прославленных мастеров балета Большого театра Союза ССР.

Однако известно и то, что в нашей стране насчитывается немногим больше тридцати оперно-балетных театров. Этого, разумеется, недостаточно, чтобы удовлетворить возросшие культурные запросы советских зрителей. Эти театры размещены в столицах национальных республик и в крупнейших промышленных центрах страны. В других же городах население довольствуется оперными отрывками, передаваемыми по радио или исполняемыми на концертных эстрадах артистами местных филармоний. Но это — опера. Балет же лишен и таких средств пропаганды. Передаваемая порой по радио балетная музыка, как бы ни была она предельно образна и программна, конечно, не в состоянии дать никакого представления о балете как об органическом единстве музыки и пластики.

Сделать балет достоянием самых широких зрительских масс, в том числе миллионов колхозных зрителей, может только кино. В этом мнении я твердо укрепился, посмотрев художественные фильмы «Мусоргский», «Композитор Глинка» и «Римский-Корсаков». Сюжеты этих картин, не лишенных, по-моему, серьезных недостатков, открыли перед их авторами неограниченные возможности экранизации отрывков и сцен из лучших оперных произведений великих русских композиторов. Вспоминаю, какое сильное впечатление произвели на меня возникшие на экране сцены из опер «Иван Сусанин» Глинки и «Борис Годунов» Мусоргского. Как поэтично прозвучали переданные средствами кинематографа отрывки из оперы Римского-Корсакова «Снегурочка»!

Изобразительные возможности, которыми располагает кино, много шире, я бы сказал, они всеобъемлющи по сравнению с возможностями театра. К такому выводу я, деятель сцены, пришел без всякой внутренней борьбы: оказалось, что оперные отрывки можно показать на экране и глубже и ярче, чем в театре, что в кино неизмеримо большей становится сила их эмоционального воздействия на зрителей.

Переоценить значение этого интересного, уже проделанного кинематографом опыта трудно, и я полагаю, что он имеет все основания быть перенесенным и в область балетного искусства.

Отдельные попытки экранизировать танцы и целые балетные сцены в свое время были с благодарностью встречены кинозрителями. Вспомним хотя бы воспроизведенные в кинофильме «Большой концерт» стремительные половецкие пляски из оперы «Князь Игорь». Сотни тысяч зрителей получили возможность познакомиться с замечательными танцами, поставленными талантливым балетмейстером К. Голейзовским, и увидеть в них О. Лепешинскую, Е. Чикваидзе, А. Мессерера, Г. Фарманянца и других артистов балета Большого театра. По ходу действия фильма «Большой концерт» показывается репетиция балета «Лебединое озеро», в которой принимают участие М. Семенова и В. Преображенский, М. Плисецкая и Ю. Кондратов. Дальше зрители видят фрагменты из балета «Ромео и Джульетта» с участием Г. Улановой, М. Габовича, А. Ермолаева, С. Кореня и других замечательных танцовщиков ГАБТ.

Говоря об этом фильме (постановщик-режиссер В. Строева, операторы М. Гиндин, В. Николаев), нужно отметить, что его создатели проявили по меньшей мере неверие в возможности кино. Иначе чем же объяснить, что балетные отрывки из «Лебединого озера» воспроизведены с точки, соответствующей положению зрителей в зале. Постановщик и операторы

бережно перенесли на экран не только планировку и мизансцены театральных постановок, но порой и пресловутую балетную условность.

В этом отношении значительно успешнее решил свою задачу постановочный коллектив фильма «Концерт мастеров искусств» (режиссеры А. Ивановский, Г. Раппапорт и оператор С. Иванов). Экранизированные ими сцены из оперы «Иван Сусанин» доставляют истинное наслаждение не только благодаря гениальной музыке, хорошему исполнению, но и удачному использованию возможностей кинематографа. Никогда ни одному посетителю оперного театра не доводилось так близко и отчетливо видеть лицо певца, как это оказалось возможным в кино. В картине мастерски воспроизведена знаменитая сцена «В лесу». Это настоящий, а не бутафорский лес, и сугробы снега в нем настоящие. Мы видим самоотверженного русского патриота Ивана Сусанина; видим снятое крупным планом его лицо, одухотворенное громадной внутренней силой, горячей любовью к матери-родине, готовностью пожертвовать жизнью за ее честь и свободу. Отлично показаны и другие эпизоды оперы, экранизация которых позволила выйти за пределы, обусловленные размерами сцены и ограниченными возможностями ее художественного оформления.

В фильме «Концерт мастеров искусств» большое место занимает искусство танца, причем в показе балетных номеров постановщики проявили хороший вкус и творческую выдумку. Это относится, в частности, к сценам из балета А. Хачатуряна «Гаянэ», особенно к вихревому, виртуозному «Танцу с саблями».

Но в этом же фильме показано выступление Г. Улановой и В. Преображенского. Они мастерски проводят хореографический этюд на музыку Шопена, исполнение их, строгое, предельно законченное по форме, покоряет одухотворенностью, мягкой лиричностью и красотой. И все же этот номер оставлял у кинозрителя чувство неудовлетворенности. Дело в том, что на экране был великолепно передан общий пластический рисунок вальса, но совершенно не показана мимика артистов. Таким образом, из танца неправомерно выпал один из важнейших элементов его выразительности. То же можно сказать и о показанном в этом фильме выступлении ленинградских артистов Н. Дудинской и К. Сергеева в отрывках из балета «Раймонда».

Дело, однако, не только в недостаточном использовании крупных планов. Хотелось бы видеть больше разнообразия и в показе общих планов балетных сцен, подобно тому, как это сделали авторы того же фильма в выступлении Государственного ансамбля народного танца Союза ССР. Русская пляска, исполняемая ансамблем, — веселая, задорная, словно озаренная улыбкой счастливой юности, — оставляет глубокое впечатление. Оператор изобретательно, талантливо снял танец с различных точек. Особенно хорошо сделаны съемки с верхней точки, дающие представление о всей хореографической композиции.

Первые опыты экранизации танцевальных сцен рождают мысли о поистине неограниченных возможностях показа целых балетных спектаклей в кино. Взять, к примеру, второе действие балета «Лебединое озеро». Поэтическая, глубоко лирическая атмосфера, воссоздаваемая здесь танцами, обычно нарушается театральными декорациями. Они должны бы вызывать у зрителей представление о голубом покое заколдованного озера. Но холст, пусть даже хорошо написанный, — все же холст, перед которым вдобавок с помощью нехитрого устройства передвигают «плывущих лебедей» из папье-маше.

Попытка применения натурных съемок, обогащающих хореографический спектакль яркими выразительными красками, была сделана в новом фильме «Мастера русского балета». Надолго запоминается, например, сцена бури из экранизированных фрагментов «Лебединого озера». Но наряду с этим в другой сцене над принцем проплывает стая лебедей,

«мультипликационность» которых не вызывает никаких сомнений. Рисованный полет, взмахи крыльев этих «условных птиц» так не вяжутся с реальным образом принца!

Думаю я и о том, как убедительно могло бы быть показано в кино превращение снежинок в девушек, происходящее в балете Чайковского «Щелкунчик». Перед зрителями картина зимнего леса. Мягко падают хлопья снега. Снежинки принимают образ девушек, которые кружатся в танце и тают затем в темной глубине ночного неба. В театре никакого превращения, разумеется, не происходит. Когда перестает падать бутафорский снег, на сцену выбегают танцовщицы, по поводу которых в программке объявлено, что они и есть снежинки... Неубедительно, в большинстве случаев мало понятно и зрелищное решение «таяния» девушек-снежинок: закончив танец, они поднимаются по отлогому помосту и скрываются за кулисы... Слов нет, танец снежинок поставлен и исполняется превосходно. Но насколько глубже и сильнее будет впечатление, если внутренняя образность обретет зримую форму! А ведь это в возможностях кино.

Я думаю и о том, как интересно может быть показано на экране сказочное путешествие Маши и Щелкунчика, плывущих в скорлупе золотого елочного ореха по морскому простору. Нужно ли говорить, что картина наводнения из балета «Медный всадник», осуществляемая в театре волнообразными колебаниями огромного полотнища, может быть показана на экране значительно эффектнее, а главное, достовернее, что далеко не маловажно для реалистического сюжета пушкинской поэмы.

Я пишу обо всем этом так подробно потому, что в балете сценические эффекты и художественное оформление являются чрезвычайно действенными, впечатляющими средствами, помогающими ярче и глубже раскрыть идею произведения.

Пусть не поймут меня так, что я хочу противопоставить искусство кино искусству балетного театра. Речь в данном случае идет лишь о широком просторе для творческой инициативы, открывающемся перед балетмейстерами, художниками и артистами при экранизации балетных спектаклей.

У театрального спектакля есть свои неповторимые достоинства. Некоторые балеты, ничего не потеряв в художественном сценическом решении, могут лишь выиграть на экране кино, обогатившись выразительными красками, присущими этому виду искусства. Мне представляется, кстати, совершенно необязательной новая постановка спектакля при его экранизации.

Массовые сцены балетов могут быть показаны в кино со значительно бóльшим размахом, чем в театре, и соответственно производить бóльшее впечатление. Главным действующим лицом первой картины третьего акта балета Б. Асафьева «Пламя Парижа» является народ. Это горожане, солдаты марсельского батальона, жители французских провинций, пришедшие на подмогу парижанам. Танцующих овернцев сменяют марсельцы, затем, словно призыв к борьбе, возникает волевой, героический танец басков. Могучий строй движется в поход. Эта замечательная массовая сцена превосходно поставлена в театре, но в картине «Мастера русского балета» мы видим лишь отдельные танцы. Задача показа величественного образа восставшего народа не решена. А ведь это — под силу кино!

Интересна для воспроизведения на экране массовая сцена в первом действии балета «Бахчисарайский фонтан»: нападение татар на польский замок, яростный бой. Я отчетливо представляю себе, как может быть показана эта сцена средствами кино. В музыку, предшествующую картине боя, неожиданно врываются тревожные ритмы — топот коней приближающейся татарской орды; показать это на сцене, разумеется, нель-

зя. Впечатляющая сцена движения конницы не показана и в картине «Мастера русского балета». Но нет сомнения, что создатели будущего фильма-балета «Бахчисарайский фонтан» обязательно используют эту музыку, чтобы воспроизвести картину стремительного татарского нашествия, и покажут неудержимую лавину всадников, несущихся по дороге в старый парк польского замка.

Все это интересно и очень заманчиво. Но значительно важнее то, что в кинофильме представляется возможным полнее и лучше показать самый танец. В театре исполнительница какого-либо сольного балетного номера обычно выступает в окружении других участников спектакля. Закономерно, что внимание зрителя рассеивается, взор его не в состоянии отделить солистку от ансамбля и сконцентрироваться только на ней. Но то, на что не способен человеческий глаз, под силу кинообъективу. Отчетливо снимая солирующую танцовщицу на расплывчатом, словно подернутом дымкой, фоне ее окружения, киноаппарат запечатлевает все движения, позы и те элементы экспрессивной выразительности, которые характеризуют индивидуальную манеру, так сказать, танцевальный «почерк» исполнительницы.

Кинообъектив может и должен показывать, когда нужно, крупным планом ноги или руки танцующей артистки. Постановщик будущего фильма-балета «Лебединое озеро» обязательно покажет крупным планом руки исполнительницы главной партии. Они необычайно пластичны и выразительны, движения их мягки, певучи. Руки словно разговаривают, и язык их понятен. Когда в музыке возникает тема грусти и томления, они падают, будто надломленные крылья, и это еще более усиливает эмоциональное воздействие образа девушки-лебедя. Тем непонятнее, что создатели фильма «Мастера русского балета» в показе экранизированных отрывков «Лебединого озера» пользуются главным образом общим и средним планами, не сосредоточивая внимания зрителей на руках исполнительницы главной партии.

Нужно ли говорить о том, как велика роль мимики в искусстве хореографии? В балете, где отсутствует человеческая речь, мысль и разнообразные переживания отражаются на лице артиста. В театре это, к сожалению, становится достоянием лишь сидящих в первых рядах партера и почти незаметно в дальних рядах и на верхних ярусах. Кино и здесь может оказать неоценимую помощь, донося до зрителей крупным планом самую тонкую мимическую игру. А ведь как часто выражение, лишь промелькнувшее на лице актера, приобретает весьма существенное значение не только для характеристики данного персонажа, но и для сюжетного развития балета!

Взять, к примеру, один из эпизодов третьего действия спектакля «Бахчисарайский фонтан». В гарем, куда Гирей поместил свою пленницу Марию, пробирается, прижимая кинжал к груди, терзаемая ревностью Зарема. Проснувшаяся служанка в ужасе бежит за Гиреем, но поздно: Зарема наносит Марии смертельный удар. В страшном гневе Гирей выхватывает кинжал, чтобы поразить Зарему. Та сама подставляет грудь клинку. И в этот момент происходит нечто, трудно объяснимое с первого взгляда: Гирей вдруг останавливается, медленно опускает руку с кинжалом, затем приказывает схватить Зарему.

Что же произошло?

Он понял, что смерть от руки возлюбленного для Заремы не наказание, а блаженство, и решил, что она достойна другой, более жестокой и страшной казни. Но то, что происходит в это время в душе Гирея, артист балета выражает только мимикой. Лицо артиста видят лишь зрители, сидящие близко от сцены; для остальных же поведение Гирея остается непонятным (пока в следующем действии по его приказу палачи не сбросят Зарему в пропасть). Само собой разумеется, что при экраниза-

ции «Бахчисарайского фонтана» такой недостаток театрального спектакля необходимо было устранить. Но в кинофильме «Мастера русского балета» этого не случилось: так же, как и в театре здесь общим планом, панорамой показано, как Гирей выхватывает кинжал, хочет убить Зарему, но раздумав, дает знак страже. Зарему уводят.

Другой пример. В балете «Лебединое озеро» Зигфрид клянется Одетте в вечной любви. Одетта предупреждает, что нарушение этой клятвы грозит ей неминуемой гибелью. Злой волшебник решил воспользоваться клятвой Зигфрида, чтобы погубить Одетту. Под видом владетельного князя он появляется на балу в замке вместе с дочерью Одиллией, похожей на Одетту. Обманутый сходством, Зигфрид танцует с Одиллией, клянется ей в любви. При этом зрители, увлеченные техническим блеском танца артистки, обычно не замечают выражения злорадства и торжествующего коварства, то и дело мелькающего на ее лице: клятва в верности нарушена, Одетта теперь обречена на гибель. Воспроизведенная лишь в нескольких кадрах хищная улыбка Одиллии сделает этот образ еще более выразительным.

Выше речь шла о том, как мимика помогает уяснению содержания спектакля, делает понятным развитие его сюжета. Но не меньшее значение имеет выражение лица артиста и для передачи эмоциональной атмосферы эпизода. И в этом случае крупный план, которым располагает кинематограф, может сыграть решающую роль.

Я, например, мечтаю увидеть на экране один из моментов балета «Ромео и Джульетта» — сцену обручения в келье пастора Лоренцо. Здесь нет танца в общепринятом смысле слова, он присутствует в прекрасных скульптурных позах Джульетты и Ромео. Но особая прелесть этой сцены — в переживаниях, отражающихся на лице невесты пришедшей к алтарю. Полностью донести до зрителей эту неповторимую мимическую игру Галины Улановой может только экран. И только крупный план с предельной ясностью передаст всю силу переживаний, которые выражает лицо Джульетты, увидевшей себя в зеркале после принятия яда.

Исключительно яркая краска может быть привнесена в экранизированный балетный спектакль киносъемкой с разных точек. Какую чарующую картину представят отдельные эпизоды второго и четвертого актов балета «Лебединое озеро», заснятые сверху! Зритель получит возможность воспринять во всей полноте композиционный замысел танцев с их графически четкими линиями, плавными кружениями и красивыми перестроениями.

Крайне важным представляется мне и возможность подчеркнуть средствами кино роль музыки в балете. В совершенном создании хореографии музыка и танец образуют единое целое. Первая встреча Одетты и Зигфрида происходит на фоне музыки, в которой слышен дуэт засурдиненной скрипки и виолончели. Я не собираюсь прописывать рецепты художественных решений, но уверен в том, что, запечатлевая на киноленку этот танцевальный дуэт, постановщик должен хотя бы в нескольких кадрах показать сопровождающие танец солирующие инструменты или отдельные группы оркестра. Мне кажется, что это поможет зрителю полнее понять и глубже ощутить весь образный строй музыки, вызвавшей к жизни танец.

Есть и еще одно крайне важное обстоятельство, диктующее необходимость экранизации балетных спектаклей. Дело в том, что до сих пор не найдена форма фиксации балета, как создания постановщика и исполнителей. Существующие приемы литературной и графической записи очень трудны, не точны и почти всегда обходят эмоционально-образную сущность хореографического замысла. Именно поэтому танцевальные партитуры балетов могут передаваться только «по наследству». Ведь спектакли, поставленные в свое время лучшими балетмейстерами, сохранились в

репертуаре наших театров лишь потому, что и поныне здравствуют некоторые современники этих выдающихся мастеров, хранящие в своей памяти планы, танцы и мизансцены их постановок. Потому-то и утеряны для нас (утеряны безвозвратно!) интереснейшие балеты Дидло, которыми так восхищались Пушкин и Грибоедов.

То же самое относится и к фиксации исполнения выдающихся артистов балета. Чувство горечи и стыда испытываешь при мысли о том, что на кинопленке не запечатлен танец наших современниц — выдающихся русских балерин Е. Гельцер, Е. Люком, сейчас уже сошедших со сцены. Кино не сохранило для нас и Марину Семенову в балетах «Баядерка», «Лебединое озеро» и других.

Экранизация балетов — одна из насущнейших задач советского искусства. И пусть извинят меня деятели кино, но решать эту задачу призван в первую очередь балетмейстер в содружестве с оператором.

Это положение лишний раз подтверждается новой картиной «Мастера русского балета», выпущенной недавно студией «Ленфильм».

Можно, разумеется, лишь приветствовать появление полнометражного цветного фильма, целиком посвященного балету. В картине воспроизводятся отрывки из балетных спектаклей «Лебединое озеро», «Бахчисарайский фонтан» и «Пламя Парижа». Но сделано это с целью решить невыполнимую и, говоря откровенно, ненужную задачу: путем нехитрого монтажа различных фрагментов создать целостное представление о каждом балете.

Даже неискушенному зрителю ясно, что подобно тому как исполнение смонтированных стихотворных отрывков из «Бахчисарайского фонтана» не в состоянии исчерпывающе передать всю глубину мысли и красоту пушкинской поэмы, так и монтаж танцевальных номеров из одноименного балета не только не передает, но даже искажает это произведение хореографии. То же еще в большей степени относится к монтажам балетов «Лебединое озеро» и «Пламя Парижа».

Против некоторого сокращения балета, предназначенного для экранизации, возражать не приходится. Но вряд ли стоит стремиться к тому, чтобы сюжетно связывать отрывки из балетов, превращая их в неполноценный, карликовый спектакль.

Выше я говорил о пользе применения крупного плана в экранизации балетов. Авторы фильма «Мастера русского балета» широко пользуются крупным планом, но порой им изменяет чувство меры. Жаль также, что в фильме показаны почти исключительно исполнители центральных ролей и не отражены замечательные группы и ансамбли кордебалета, которые занимают важнейшее место в сценической редакции «Лебединого озера».

Чувство обиды в ряде случаев вызывает кинопоказ танца, скрадывающий его наиболее выигрышные места, например, прыжковые движения мужских танцев в некоторых сценах. В театре зрители видят артиста, исполняющего эти движения по кругу сцены, ощущают перспективу и трудности, преодолеваемые исполнителем. В фильме же объектив, следуя за танцовщиком, фиксирует только прыжок, не показывая всей сцены и расстояния, которое предстоит прыжковыми движениями пройти артисту.

А ведь все это — не мелочи, из них, по существу, и складывается балетный спектакль. Наши зрители вправе ожидать такой экранизации балета, в которой впечатляющая сила кинематографических средств сочеталась бы с особенностями, присущими хореографическому искусству.

ЗА РУБЕЖОМ

Иржи СИЛА

Член репертуарного отдела студии художественных фильмов

КИНОИСКУССТВО ЧЕХОСЛОВАКИИ в 1954 году

Развитие чехословацкой кинематографии за последние два года шло под знаком более глубокого познания и более полного, правдивого отображения процессов социалистического преобразования страны, под знаком борьбы с вульгаризаторскими тенденциями в искусстве, против поверхностности и схематичности, приводивших к искажению правды жизни и резкому снижению художественного уровня произведений искусства.

В этой борьбе чехословацкие кинематографисты руководствовались политикой правительства и Коммунистической партии Чехословакии в области культуры. Правильность намеченного пути подтвердил успех произведений 1952 года на международных смотрах. План 1953 года по сравнению с 1952 годом был расширен на 50%. В числе других были выпущены следующие значительные кинокартины: «Тайна крови» (режиссер Мартин Фрич) — драма о жизни и деятельности чешского ученого доктора Яна Янского, открывшего наличие групп крови; «Мой друг Фабиан» (режиссер Иржи Вайс) — история духовного роста цыган — отца и сына, работающих на стройке социализма; «Луна над рекой» (режиссер Вацлав Кршка) — экранизация лирической пьесы чешского классика Франи Шрамека; «Кафе на главной улице» (режиссер Мирослав Губачек) — криминальная драма времен домюнхенской республики; «Ботострой» (режиссер К. М. Валло) — фильм, рассказывающий о жизни трудящихся завода Бати; «Упрямцы» (режиссер Ярослав Мах) — кинокомедия из деревенской жизни, знакомящая зрителей с народной художественной самодеятельностью; «Комедианты» (режиссер Владимир Влчек) — экранизация рассказа Ивана Ольбрахта о кочующих артистах; «Северный порт» (режиссер Милош Маковец) — фильм, рисующий борьбу с экономическим шпионажем; «Экспресс из Нюрнберга» (режиссер Владимир Чех) — детективный фильм, разоблачающий иностранных агентов; «Они приходят из тьмы» (режиссер Вацлав Гаер) — фильм о борьбе с кулаками в чешской деревне; «Красная Троица» (режиссер Иржи Секвенс) — драма, отражающая жизнь детей рабочих в домюнхенской республике; «Естржаб против Грдличка» (режиссер Владимир Борский) — экранизация классической новеллы писателя Сватоплука Чеха; «Конец привидений» (режиссер Иржи Славичек) — кинорассказ из жизни пионеров; «Песенка за грош» (режиссер Рудольф Мызет) — музыкальная кинокомедия.

Словацкая кинематография, получившая в 1953 году в свое распоряжение первые павильоны обширной киностудии в предместье столицы Словакии — Братиславы, выпустила три художественных фильма. Режиссер Владо Багна поставил по роману Петра Илемницкого фильм «Нераспаханное поле», рассказывающий о тяжелой довоенной жизни населения отсталых горных деревень. Кинокомедия «Родная земля» (режиссер Иозеф Мах) показывает художественную самодеятельность трудящихся. К нашему же времени относится и действие кинокомедии «В пятницу, тринадцатого числа», которую режиссировал Пальо Биелик.

В 1954 году будет выпущено двенадцать художественных фильмов и начнутся съемки восьми фильмов, запланированных на 1955 год. Значительно повысится художест-

венное качество кинокартин. Это в первую очередь относится к цветному фильму «Ян Гус». Постановка этой картины поручена Отакару Вавре. Фильм «Ян Гус» будет первой частью трилогии, отражающей эпоху гусистской революции первой половины XV века. Режиссер будет работать одновременно над всеми частями трилогии, с тем чтобы закончить первую из них в текущем году.

Второй крупной постановкой 1954 года будет фильм режиссера Мартина Фрича «Псоглавцы». В основу этой картины положен классический роман Алоиса Ирасека о борьбе чешского населения на северо-западных границах Чехии против иноземных феодалов в XVII веке.

Режиссер Вацлав Кршка выпустит музыкальный фильм о жизни композитора-классика Бедржиха Сметаны. Режиссер Иржи Вайс работает над кинобиографией Иозефа Резлера — одного из первых руководителей чешского рабочего движения.

Репертуарный отдел чехословацкой кинематографии уделил много внимания творческой работе над фильмами о современности. К ним относятся три драмы (цветная кинодрама режиссера Иржи Крейчика из деревенской жизни — «Сестры», фильм о строительстве плотины — «Люди со старой реки» и детективный фильм «На окраине города») и три цветных кинокомедии («Музыка с Марса» — о заводском оркестре, режиссеры Ян Кадар и Эльмар Клос, «Гости с облаков» — о парашютистах, режиссер Миклош Маковец, «Приходите на спектакль» — из жизни цирковых артистов, режиссер Ольджих Липский).

Репертуар детских киносеансов обогатит цветной фильм режиссера Борживого Земана «Соль дороже золота» — экранизация одноименной сказки Божены Немцовой. К произведениям комедийного жанра прибавится фильм режиссера Владимира Борского «Одиннадцатая заповедь», поставленный по пьесе популярного драматурга второй половины прошлого века Ф. Шамберга.

Словацкие работники кино будут в этом году продолжать съемки нескольких новых фильмов, среди которых в первую очередь следует отметить картину «Деревянное село». В основу этой картины положен новый роман Франтишека Гечко, посвященный крупным переменам, происходящим в словацкой деревне.

В 1954 году чехословацкая кинематография переходит к съемкам преимущественно цветных фильмов.

(Бюллетень „Чехословацкое кино“ № 1, 1954 г.)

К. ПАРАМОНОВА

НА ПУТИ ПОДЪЕМА И РАСЦВЕТА

(Чехословацкие записи)

Яркие лучи осеннего солнца освещают Прагу, купаются в бирюзовых водах извилистой Влтавы, золотят древние храмы и дворцы, сияют над пражским Кремлем, над парками и садами чехословацкой столицы. Солнце освещает всю страну — древнюю, но молодую Чехословакию, ее жителей, ее талантливый, трудолюбивый, свободный народ, строящий социалистическое общество.

Мы проезжаем по Праге, любуемся вновь создаваемой широкой улицей Пионеров, окаймленной зеленью, Карловым мостом, украшенным пятнадцатью превосходными скульптурами, мы видим искусственные пруды и ценнейшие исторические памятники и достопримечательности. Есть в этом городе что-то притягательно-красивое и волнующее. Строгая архитектура прошлого и размах новых проспектов, буйная, пышная зелень и камни древности — все это гармонически сливается воедино, представляя прекрасный архитектурный ансамбль.

Как и вся страна, Прага живет энергичной, трудовой жизнью. На улицах шумное оживление. Быстро снуют машины, проходят хорошо одетые люди, магазины полны товарами и продуктами. Лицо Праги — это лицо процветающего города. И всего лучше это выражают дети. Счастливые, улыбающиеся, в колясках, на велосипедах, в автобусах, поющие и играющие, они как бы воплощают в себе светлую жизнь и молодость Чехословацкой республики.

Мне вспоминается первое утро в пражской гостинице. В дверь номера тихо и осторожно постучали, но на приглашение войти никто не ответил. Я открыла дверь и увидела мальчугана. Ему было не более четырех лет. Он протянул мне ручонку и внятно сказал по-русски: «Здравствуй! Меня зовут Зденек». Я обняла его, прижала к себе и ответила ему первыми, пришедшими на ум словами: «Здравствуй, маленький Зденек!» Но эти слова пришлись не по вкусу моему гостю. Он обиженно возразил: «Нет, я не маленький, я великий». Я, конечно, согласилась с этим, но примирили нас только конфеты, которые были вручены юному гостю. Позднее я узнала, что Зденек — сын одной из работниц гостиницы. Когда прибывают советские люди, он первым спешит с ними познакомиться. В это утро он обошел все номера, в которых жили члены нашей делегации, и приветствовал своих новых друзей.

Наша делегация, в состав которой входили заместитель министра культуры УССР И. Мазепа, режиссеры В. Журавлев и Н. Озеров, оператор Э. Савельева, актеры И. Макарова, Н. Медведева, С. Столяров и автор этих строк, прибыв в Чехословакию на фестиваль советских фильмов в связи с месячником советско-чехословацкой дружбы, с первых же минут ощутила самое глубокое сердечное гостеприимство и дружескую внимательность. Буквально на каждом шагу — на заводах и в шахтах, в сельскохозяйственных кооперативах и гостиницах, в кинотеатрах и клубах — нас окружала атмосфера большой человеческой теплоты, заботы, доброжелательства. Эти трогательные чувства светились в глазах людей, звучали в их речах и приветствиях, проявлялись в их поступках.

На всех заводских и крестьянских вечерах, где нам приходилось присутствовать, самыми сложными и трудными оказывались минуты расставания. На одном из

крупнейших заводов страны, на «Победном Феврале», расположенном в городе Градец-Кралёвски, после того как кончилась торжественная и художественная часть, нас окружили плотным могучим кольцом рабочие и работницы и начали петь советские песни.

В городе Оломоуц произошел такой случай. К нам в гостиницу поздно вечером пришли делегаты завода «Зора» с просьбой приехать к ним завтра с утра хотя бы на полчаса. Но при всем своем огромном желании мы не могли этого сделать, так как рано утром нас ожидали за много километров от Оломоуца в одном коллективном хозяйстве. Расстроенные и огорченные попрощались с нами заводские делегаты. Но каково же было наше удивление, когда на следующее утро мы увидели заводских товарищей, привезших с собой какие-то механизмы. Оказывается, это были звукозаписывающие аппараты. Представители завода «Зора» решили провести с нами беседу прямо в гостинице, записать на пленку и затем транслировать на заводе...

Все эти незабываемые по теплоте и дружбе встречи представляли собой нечто большее, чем обычные, даже очень хорошие официальные приемы в ознаменование фестивалей и месячников. Мы ощущали безграничную любовь, глубочайшую признательность чехословацких людей к великому советскому народу, освободившему их от фашистской неволи. Все чехи и словаки постоянно вспоминают майские дни 1945 года, когда в результате героического рейда советских танкистов была спасена Прага и когда вся страна была освобождена от гитлеровских захватчиков. И хотя после этого события уже прошло около девяти лет, в Чехословакии о нем хорошо помнят и говорят так, словно это было совсем, совсем недавно.

Проезжая по городам и селениям страны, мы видели обелиски и памятники, посвященные отважным советским воинам, погибшим в боях за свободу и независимость Чехословакии. Нежные и заботливые руки жителей любовно украшают эти памятники зеленью, живыми цветами... Мы заехали в небольшой городок Опаву. В нем во время войны происходили ожесточенные, кровопролитные бои. Возложив венок на могилу наших дорогих соотечественников, мы стояли в глубоком немом молчании, и каждый из нас, вновь переживая горесть утраты замечательных советских людей, думал о священной дружбе наших народов, навечно спаянной благородной кровью погибших героев.

В своей борьбе за новую жизнь, за социализм чехословацкий народ постоянно чувствует братскую сильную руку самого верного своего друга — советского народа. Вот почему наиболее популярным и близким сердцу чехословацкого народа является лозунг: «С Советским Союзом — на вечные времена!»

Горячая любовь к советскому народу, к стране социализма проявляется во всем, в большом и малом: в трудовой вахте горняка; в письмах, которые выражают благодарность советским людям, научившим строить новую, социалистическую жизнь; в цветах и песнях, которыми дети приветствуют советских гостей; в зачитанной советской книге, на которую претендует большая очередь читателей в заводской библиотеке.

8 ноября наша делегация присутствовала на открытии выставки, посвященной десятилетию договора о дружбе и взаимопомощи между Чехословакией и Советским Союзом. Беседовавший с нами на выставке министр культуры В. Копецкий подчеркнул, что расцвет хозяйства и культуры республики связан с дальнейшим, все более усиливающимся и крепнущим содружеством советского и чехословацкого народов. Объединяя усилия наших трудолюбивых, талантливых мастеров, сказал В. Копецкий, мы сумеем дать нашим народам самую красивую и изящную обувь, прекрасные платья, замечательные товары народного потребления.

В стране стало славной традицией за отличную образцовую работу награждать изделиями, присланными из Советского Союза. Трудящиеся Пардубицкой области за свой самоотверженный труд получили в премию советский комбайн. Обучать работе на комбайне приехали молоденькие розовощекие девчата с Украины. Увидев их, местные крестьяне вначале оторопели. Как же такие молодушки могут управлять столь большими и сложными машинами, да к тому же еще обучать других? «Но, когда мы посмотрели, — рассказывали крестьяне, — как эти девушки сноровисто и бойко работают, как складно и понятно объясняют, мы поняли, что такое советские люди!»

Градец-Кралёвски и Пардубице расположены близко друг от друга. И между ними, как между близкими, но ворчливыми сосе-

дями, много лет длится соперничество. Стоит одному городу завести какое-нибудь нововведение, как немедленно это же делает и другой. И не дай боже отстать! Построил, скажем, один город парк культуры и отдыха, тотчас и другой строит парк и старается сделать его еще лучше и краше, чем у соседа.

Жители Пардубице уверяли нас, что на свете существует много несправедливого: так, в этом городе выпекаются знаменитые на всю страну пардубицкие пряники, но почему-то всегда на них стоит эмблема... Градеца-Кралёвски. Да и эмблема у Пардубице смешная — пол-лошади. По этому поводу существует легенда, будто бы один рыцарь подъехал к городским воротам, но в этот момент ворота опустились и лошадь была разрезана пополам. Вот и решили изобразить на эмблеме города половину лошади...

Познакомившись ближе с жителями Пардубице, мы увидели, что это очень приветливые, скромные и необычайно трудолюбивые люди. Пардубицкая область победила своего соперника в сборе урожая; достигнуты большие успехи и на заводах, производящих подъемные машины, химическое оборудование и другую продукцию. В Пардубице пышным цветом расцвела культурная жизнь. На заводе измерительных приборов «Тесла», где в основном работает молодежь и где мы проводили беседу с молодыми рабочими, оборудованы клуб, прекрасная читальня и библиотека. Здесь мы увидели и наши советские журналы: литературно-художественные, «Знание — сила», «Техника молодежи»; книги Горького, Фадеева, Полевого, Мальцева и других.

Интерес к советской литературе в стране необычайно велик. В пражском клубе связистов нам жаловались на нехватку книг русских классиков и выдающихся советских писателей. А между тем тиражи издаваемых в Чехословакии советских книг с каждым годом стремительно растут. Так, произведения М. Горького за последние годы выходили массовыми тиражами во всех издательствах страны на чешском, словацком, русском и венгерском языках. Роман «Мать» за последние восемь лет только на чешском языке издавался девять раз.

Влияние советских художественных произведений здесь очень велико. В чехословацких газетах и журналах подробно рассказывалась история тракториста Алоиса Шайнера, работающего в машинно-тракторной станции Пльзеньской области. Еще в детские годы в результате несчастного случая Алоис потерял обе ноги. Пришлось влачить жалкую, бесцельную жизнь. Прочитав о подвигах советского летчика Мересьева и вдохновленный его примером, Алоис Шайнер научился без ног управлять трактором. «Дважды я читал «Повесть о настоящем человеке» Бориса Полевого, — рассказывает Шайнер, — несколько раз смотрел фильм и твердо решил научиться водить трактор».

Стремление читать русскую классическую и советскую литературу в подлинниках вдохновляет наших друзей из Чехословакии усердно изучать русский язык. Только на одном заводе имени В. И. Ленина в Пльзене создано пятьдесят кружков русского языка. В Брно нам рассказали, что, несмотря на ограниченное количество педагогов, все-таки удалось создать большую сеть курсов по изучению русского языка, на которых занимается одновременно свыше восемнадцати тысяч трудящихся города. И часто на вечерах и встречах в ознаменование месячника дружбы наших народов мы слышали речи и выступления рабочих, крестьян, деятелей науки, культуры и искусства на чистейшем русском языке. Нам рассказывали также, что кинозрители часто высказывают пожелания, чтобы советские фильмы демонстрировались не дублированными, а на русском языке.

* * *

Советские фильмы пользуются в Чехословакии неизменным успехом. Только за две недели кинофестиваля наши картины просмотрело свыше трех с половиной миллионов человек. Очень тепло были приняты «Адмирал Ушаков», «Возвращение Василия Бортникова», «Неразлучные друзья». Незадолго перед началом фестиваля были показаны фильмы «Садко» и «Арена смелых», о которых мы слышали много теплых, хороших слов. К фестивалю была выпущена специальная брошюра, подготовлено десять передвижных выставок, посвященных советской кинематографии. Кроме того, в ряде крупных городов были организованы постоянные выставки.

Члены нашей делегации за двадцать два дня пребывания в стране провели семьдесят семь бесед по самым различным вопросам развития советского киноискусства и двадцать пять раз выступали перед демонстрацией фильмов. Во всех этих встречах

приняли участие свыше полумиллиона трудящихся Чехословакии.

В городе Брно фестиваль проходил одновременно в двух кинотеатрах — «Дружба» и «Прага». Только в кинотеатре «Прага» незадолго до фестиваля просмотрели фильм «Садко» свыше 50 тысяч зрителей. Во время демонстрации картины «Адмирал Ушаков» в зрительном зале часто вспыхивали аплодисменты. Чехословацкий кинозритель очень хорошо чувствует и живо реагирует на самый тонкий юмор. Любовь к шутке — природная национальная черта этого народа. Именно потому особой любовью в стране пользуется веселый и жизнерадостный фильм «Кубанские казаки».

На встрече с деятелями культуры в Градеце-Кралёвски мы услышали много сердечных, взволнованных, проникновенных слов о нашей родной кинематографии. Тепло и задушевно рассказали нам чехословацкие друзья о своих чувствах, о благородной воспитательной роли советского кино, о своей любви к нашему социалистическому искусству.

Один из товарищей рассказал, как еще в 1936 году перед кинотеатрами стояли огромные очереди желающих посмотреть фильмы «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта» и многие другие советские картины. Но затем наступило мрачное время гитлеровской оккупации. До 1945 года советские фильмы можно было увидеть только на особых, ночных просмотрах, организуемых борцами-патриотами. И каждый такой просмотр вселял новые силы в сердца борющихся людей.

Другой товарищ поделился воспоминаниями о том, как проходила демонстрация фильма «Броненосец «Потемкин». Когда на экране была показана сцена, в которой моряков готовят к казни, раздались недружные аплодисменты небольшой группы купчиков и буржуа. Но когда на экране восставшие матросы начали сбрасывать офицеров в море, в зрительном зале разразилась буря оваций, подобная грандиозному шквалу.

«Мы любим советские картины, — говорили нам, — потому что они подлинно народны и глубоко реалистически изображают жизнь нового, социалистического общества. По этим картинам мы учимся строить социализм у себя в стране и требуем от своих киномастеров такого же глубокого проникновения в действительность».

Выступавшие товарищи находили удивительно теплые и хорошие слова, рассказывая о полюбившихся им фильмах. Все в один голос отмечали талантливость фильма «Кубанские казаки», который «можно смотреть по несколько раз с неослабевающим интересом», значительность, монументальность картины «Адмирал Ушаков», воспитательную роль «Возвращения Василия Бортникова» и «Далеко от Москвы», поднимающих народ на трудовые подвиги, увлекательность и живость «Смелых людей» и обаятельную сказочность «Садко».

В Брно после просмотра фильма «Возвращение Василия Бортникова» многие говорили нам о том, какое большое значение сыграла эта картина в жизни чехословацкого крестьянства: «У нас ведь тоже есть такие председатели, как Бортников, которые думают силой управлять народом. Мы к ним всегда относились резко отрицательно и в большинстве случаев снимали с работы, не понимая, что люди, которые ошибаются и перегибают, могут быть искренно преданными новой жизни. Фильм научил нас по-иному смотреть на людей, перевоспитывать и руководителей».

Высокая оценка была дана «Большому концерту». Просмотрев советский фильм с отрывками из опер и балетов, чехословацкие крестьяне открыли для себя новый, неведомый им ранее мир искусства, и сейчас многие из них приезжают из деревень и отдаленных селений в Прагу, в Брно и другие города, чтобы ближе ознакомиться с оперой и балетом.

Критические замечания были высказаны по адресу фильма-спектакля «Анна Каренина». Многие отмечали статичность съемок, спрашивали нас, удовлетворены ли мы исполнением роли Анны и всегда ли мы будем так «театрально» снимать подобные фильмы?

Нас просили больше создавать короткометражных фильмов о жизни советского народа, которые могли бы служить яркой иллюстрацией к докладам о Советском Союзе. Много просьб и пожеланий было высказано в адрес мастеров детского кино. В Чехословакии испытывают сейчас острую необходимость в фильмах для подрастающего поколения, очень нужны картины о школе, о пионерском движении. «Союз чехословацко-советской дружбы» использует все возможности, чтобы как можно больше советских фильмов показать детской и юношеской аудитории. Фильмы для молодого поколения демонстрируются не только в

кинотеатрах, но и на открытых площадках, в школах и дворцах пионеров.

При каждой встрече нас забрасывали множеством вопросов, свидетельствовавших о глубоком интересе чехословацкого народа ко всему происходящему в советском киноискусстве. Рабочие и работницы завода «Победный Февраль» и остравские шахтеры спрашивали о том, что такое социалистический реализм и как добиваются советские художники большой жизненной правды в своих произведениях, какие готовятся новые фильмы о рабочем классе, как советские киноактеры работают над ролями и тому подобное. Работники культуры Брненской области интересовались подготовкой творческих кадров для советского кино, учебно-методической работой в киноинститутах; нас спрашивали как практически наши писатели и сценаристы отвечают на критику вредной «теории бесконфликтности». На кондитерской фабрике в Опаве спрашивали о детском кино и развитии национальных киностудий, а металлурги Витковицких заводов просили рассказать о возникновении советской кинематографии и путях ее развития.

Мы чувствовали, что все эти вопросы вызваны не праздным любопытством, а глубокой заинтересованностью, стремлением познать явления новой жизни. Это был интерес друзей по труду, стремящихся впитать в себя все достижения социалистической культуры и наиболее эффективно применить их в условиях своей страны. Каждый из нас чувствовал, что вся страна, ее мужественные трудовые люди переживают свое второе рождение. Мы видели трудовые будни счастливого свободного народа, окрыленного великими идеями социализма, видели расцветающую вокруг жизнь. От рабочих завода «Западно-Моравское машиностроение» мы узнали, что еще год назад этого предприятия вообще не существовало, а в 1953 году он уже выпустил тысячу трикотажных машин.

Никогда не забыть чувства, которое я пережила, поднявшись на башню ратуши города Моравска-Острава. Председатель национального комитета, старый коммунист, бывший подпольщик товарищ Котас — не молодой, но очень живой, подвижной человек с умными, ласковыми глазами — показал нам шахтерский город. Внизу, справа от нас, были рассыпаны маленькие ветхие одноэтажные домишки с подслеповатыми окнами. «Это капиталисты строили для рабочих, — произнес Котас. — А вот так строим мы». На левой стороне растянулись прекрасные светлые пяти- и шестиэтажные дома, окруженные зеленью. Это была своеобразная диаграмма, контрастно, выразительно показывающая два противоположных мира. А Котас, довольный произведенным впечатлением, рассказывал о новых клубах, о том, что за последние четыре года в городе построено десять школ, но так как детей рождается все больше и больше, все равно школ нехватает и надо подумать о новом строительстве...

Люди думают о будущем. Их взгляды устремлены вперед, они заглядывают в свое социалистическое завтра, они мечтают сделать свою страну богаче и краше. Этими мыслями охвачены все труженики города и деревни.

С гордостью показывали нам крестьяне одного села свое молодое коллективное хозяйство, существующее только четыре года. В нем обширная площадь занята под пшеницу и рожь, имеется около 900 голов скота, много сельхозинвентаря. Каждый член кооператива получает на трудодень по 30 крон и 6 килограммов зерна. Но председатель Павел Жиганек не удовлетворен этим:

«Мы еще очень немного успели сделать. К сожалению, мы не можем вам показать то, о чем мечтаем и что скоро у нас будет, обязательно будет. Наше будущее мы видим уже как реальное».

И он с увлечением раскладывает перед нами планы, чертежи, графические схемы будущих кооперативных построек, ферм, общественных зданий.

* * *

Свободный, сознательный труд во имя социализма духовно обновляет людей. Прозябавшие в прошлом в темноте и невежестве трудящиеся Чехословакии в условиях народно-демократического строя поднялись к свету, к просвещению, к знаниям. Страна переживает грандиозную по размаху культурную революцию.

Весьма знаменательным фактом, характерным для духовной жизни новой Чехословакии, является всенародное осознание ценности национального классического культурного наследства.

Как никогда в прошлом, звучит в концертных залах и театрах страны волнующая, вечно юношески свежая, обращенная к будущему, великолепная музыка Бедржи-

ха Сметаны. Имя этого великого композитора окружено в стране ореолом любви и почета. На берегу Влтавы, в старинном трехэтажном особняке тонкой архитектурной работы открыт национальный музей Сметаны. В замке Литомишл нас торжественно подвели к роялю и сообщили, что на нем играл бессмертный Сметана. Вблизи замка находится небольшой дом, в котором жил композитор и его семья. Отец его работал на местном пивоваренном заводе. С глубоким уважением осматривали мы комнату Сметаны, его рукописи, фотографии, и пред нами вставал живой образ то молодого, жизнерадостного музыканта, то молчаливого, оглохшего старика — волшебника музыки, выдающегося сына чехословацкого народа.

Подняты к новой жизни и засияли ярким светом гениальные оперы и симфонии Антонина Дворжака, величайшего народного композитора Чехословакии. По заслугам оценены талантливые художественные произведения замечательного чешского писателя Алоиса Ирасека, Яна Неруды, основоположницы реалистической чешской прозы Божены Немцовой, словацкого поэта Гвездослава и многих других.

В городе Оломоуц, богатом историческими памятниками, древней архитектурой, надгробными камнями IX века, нам с гордостью сообщили, что здесь жил и работал ученый-славяновед Иосиф Добровский, создавший первый учебник русского языка для чехов.

К памятникам древности, к выдающимся образцам старинной архитектуры и живописи чехословацкие люди относятся по-хозяйски внимательно и заботливо, с чувством гордости за свою национальную культуру. Нас ознакомили с сокровищницей классической живописи — Пражской национальной галлереей. В ней собрана богатейшая коллекция картин, начиная с XIV века. Особый интерес представляют работы художников XVIII и XIX веков. Специальный зал посвящен известным портретистам Купецкому, отличавшемуся своей тонкой, изящной манерой письма, и Брандлу, создавшему яркие, колоритные образы своих современников. В галлерее широко представлены также Рибера и Гойя, Рубенс и Теотокопули, Дюрер и Рембрандт.

В Праге мы осмотрели знаменитый собор Вита, представляющий прекрасный образец готической архитектуры. В Брно мы ознакомились с ратушей, построенной в XIII веке. Холодные, синевато-фиолетовые тона придают всему залу величавый вид, потолок и стены украшены фресками. Невольно ощущаешь дыхание истории и мысленно представляешь себе, как в этом зале торжественно и с почетом встречали фельдмаршала Суворова.

Все архитектурные памятники старины содержатся в исключительном порядке. В городе Тельче, например, старинные здания реставрируют, приближая с внешней стороны к первоначальному виду, но внутренние помещения переоборудуют, с тем чтобы жителям было удобно, комфортабельно жить.

Опираясь на лучшие традиции своего национального прошлого, деятели культуры строят сейчас новую, национальную по форме, социалистическую по содержанию литературу и искусство. Творческие работники овладевают марксизмом-ленинизмом, глубоко и основательно изучают гениальные творения Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина.

Новая чехословацкая литература, драматургия, киноискусство, борясь с космополитическими идейками, с декадентством и формализмом, все более прочно и твердо становятся на путь социалистического реализма. Коммунистическая партия, высоко подняв роль и значение деятелей культурного фронта, отечески и заботливо направляет их на служение народу. Живопись и скульптура, музыка и литература прочно входят в быт народа, завоевывая сердца миллионов людей. Но самым любимым искусством народа является кино.

В последние годы интерес зрителя к кино значительно возрос в связи с тем, что в стране проводились международные кинофестивали, а также фестивали советских фильмов и кинематографии демократических стран. Беседуя с чехословацкими зрителями, нельзя не заметить, как хорошо они знакомы с фильмами многих стран, как ревниво сравнивают они успехи отечественных кинематографистов с работой зарубежных киномастеров.

Работники чехословацкой кинематографии прилагают огромные усилия, чтобы кино проникло в самые глубины народа, чтобы кинокартины смотрели в самых отдаленных и маленьких селениях. Чехословацкий «Госфильм» оборудовал автомобильный парк из двухсот кинопередвижек. За один месяц он обслуживает свыше трех с половиной тысяч деревень и в течение года

совершает 43560 поездок. Дополнительно к сети стационарных кинотеатров кинопрокат организует 900 тысяч киносеансов в год.

Для улучшения кинообслуживания сельского населения «Госфильм», Министерство земледелия и просветительные общества ежегодно проводят фестивали «Киновесна в деревне», ставшие уже традиционными большими и радостными праздниками. На этих фестивалях демонстрируются киножурналы о сельском хозяйстве, инструктивные фильмы и художественные кинокартины. Просмотры завершаются оживленным обсуждением и выступлениями самодеятельности. Как нам рассказывали, за время одной такой «Киновесны» свыше 360 тысяч крестьян просмотрели различные советские фильмы и киножурналы.

Большое внимание уделяется «Народным киноуниверситетам», знакомящим зрителя с короткометражными научно-популярными фильмами на такие темы, как «Человек познает вселенную», «Жизнь и ее изменения», «Происхождение и развитие человека», «Человек изучает природу» и другие.

Наиболее популярным средством широкой и действенной пропаганды киноискусства являются кинофестивали трудящихся, которые проводятся сразу же после окончания международных встреч и знакомят зрителей с лучшими, премированными фильмами.

Чехословацкий народ любит свою кинематографию. Куда бы ни приезжала наша делегация, всюду возникали одни и те же вопросы: известны ли в Советском Союзе чехословацкие фильмы, какие из них пользуются наибольшим успехом, какими они страдают недостатками? Так проявляется забота народа о развитии своего национального киноискусства.

Клемент Готвальд ставил перед работниками культуры большие и ясные цели: «Дело не в том, чтобы культуру, уже существующую, сделать доступной. Наш народ нуждается в новой культуре, живущей сегодняшним днем, оказывающей помощь сегодняшнему дню. Наш народ... ощущает потребность в культуре, проникнутой верой в счастливое будущее страны, верой, дающей силу работать и бороться и указывающей ему путь вперед. Народу нужна культура — я не боюсь употребить именно эти слова,— понятная и доступная и поэтому близкая ему и дорогая».

Советский зритель знает и любит чехословацкие кинопроизведения. С особым вниманием следим мы за картинами, посвященными жизни этой страны. По ним мы узнаем о творческом труде братского народа, с радостью видим, как в его жизнь все более органично проникают черты социалистического бытия. При встречах с режиссерами, драматургами и операторами мы обсуждали их новые работы, обменивались мнениями, зачастую спорили... Но как бы ни были горячи эти творческие дискуссии, мы хорошо понимали друг друга, ибо у нас у всех единые цели и задачи.

Чехословацкие кинематографисты — большие, искренние патриоты своего искусства. Много сил отдают они, чтобы добиться успехов. Лучшие его мастера принимают непосредственное участие в руководстве кинематографией. Так, например, один из выдающихся режиссеров — Отакар Вавра (постановщик фильма «Немая баррикада» и «Наступление») одновременно является директором отдела продукции, а доктор Ф. Дворжак — председателем коллективного руководства студии художественных фильмов.

С кем бы из режиссеров или драматургов, артистов, операторов мы ни беседовали, мы всегда видели искреннее желание перенять опыт советских кинематографистов, разобраться в собственных сомнениях. Актеры хотели подробнее узнать о Театре-студии киноактера и рассказывали о том, как трудно совмещать работу в театре со съемками. Операторы расспрашивали о последних новостях кинематографической техники. Режиссеры и драматурги интересовались тем, как отвечают их советские товарищи на требования, выдвинутые XIX съездом КПСС.

Наша делегация была приглашена на актив киноработников. В интересном и содержательном докладе члена репертуарного отдела студии художественных фильмов Иржи Силы были поставлены важнейшие проблемы чехословацкого киноискусства. Много внимания уделялось необходимости вдумчиво изучать жизнь народа и творчески смело разрешать острейшие вопросы современности. На активе честно и откровенно говорилось о недостатках, о фильмах схематичных, серых, скучных.

Кинематографисты предъявляют большой счет писателям и драматургам, требуют активного отношения литераторов к изображаемой действительности, авторской честности и принципиальности, борьбы с равнодушием к действительности, с ремес-

ленным отношением к творчеству, что еще наблюдается у некоторых чехословацких писателей. Обычно такие авторы приходят в сценарный отдел с вопросом: «О чем мне писать?» Это и есть пассивное, равнодушное отношение к жизни, неумение самостоятельно увидеть главные и интересные процессы, происходящие в действительности.

Большой счет предъявляют кинематографисты к критике, требуя от нее действенной помощи. Резко осуждая поверхностные рецензии, кинематографисты ждут от критики принципиальной оценки. На активе было указано, что одним из серьезных недостатков критики является непонимание запросов народа. Мнение профессионального критика очень часто противоречит мнению широкого зрителя; бывают случаи, когда зритель с любовью принимает фильм, отвергнутый прессой. Так было, например, с фильмом «Ангел в отпуске».

На активе много говорили о том, что зритель необычайно чуток и без всяких теоретических рассуждений распознает всякое обеднение жизни в искусстве.

Мы смотрели новый чехословацкий фильм «Луна над рекой», созданный по пьесе Франи Шрамека. Автор, которого называют «чехословацким Чеховым», — поэт сложных человеческих переживаний, умеющий тонко и поэтично рассказать о несбыточных мечтаниях молодости, о нежной любви и остро высмеять мещанский мирок с его скудными интересами. В своих стихах, романах и пьесах он проникновенно отображал волнения юности, готовой к полету. и тоску неосуществленных замыслов безвозвратно уходящей молодости. Над фильмом работал опытный и талантливый режиссер Вацлав Кршка, известный советским зрителям по фильму «Герои старой Праги». Великолепные актеры Зденек Штепанек и Иржи Плахий создали запоминающиеся образы людей, отказавшихся от своих идеалов молодости. Психологической тонкостью и жизненной правдой отличается игра Даны Медржицкой, Бланки Валески и Эдуарда Цупака, исполняющих роли молодых героев. С огромным интересом смотрели мы это изящное произведение искусства. Режиссер, слившись в едином замысле с драматургом, сумел передать чувства и переживания своих героев.

И все же у нас осталось чувство какой-то неудовлетворенности. Мы обменялись своими впечатлениями с чехословацкими товарищами, и они разделили с нами наши сомнения. Картине нехватает ясности основной идеи, а многие поступки героев охарактеризованы неточно, как бы со стороны, без авторской оценки происходящего. Героиня фильма, уже стареющая двадцатисемилетняя девушка Славка, встретила на своем пути двадцатилетнего юношу Вилли. Зритель видит, что этот человек для Славки дорог, интересен. Но она не идет за ним, а остается попрежнему одинокой. В заключительных кадрах мы видим Славку сидящей, как и в начале фильма, у открытого окна, за которым светится таинственная лунная дорожка. Вилли для Славки — только последний отзвук уходящей молодости. В героине нет страстной, внутренней душевной борьбы — она равнодушна к жизни. Трудно согласиться с тем, что это пассивное отношение героини к жизни было бы одобрено современным зрителем. Режиссерская работа при всей ее поэтичности не помогает зрителю уяснить основную идею автора.

Хотя вокруг этого фильма была большая дискуссия и многие отмечали слабые стороны этого произведения, все же создание его имело большое значение. Фильм явился, по мнению чехословацких товарищей, школой для творческих работников кинематографии, учит их тонко передавать чувства людей, как это делал Шрамек.

Глубоко и проникновенно разрабатывать психологию современного человека, создавать запоминающиеся образы людей — строителей социализма — таков путь, лежащий перед деятелями чехословацкого киноискусства. На этом пути у них бывают и неудачи. Такой неудачей явился фильм «Предостережение». Замысел картины весьма ценен и интересен. Выдающаяся писательница Мария Майерова и режиссер Мирослав Цикан хотели рассказать на примере одного завода о политической жизни страны, начиная с 1945 года до победного февраля 1948 года, когда окончательно была сметена реакция. Но, воссоздавая события того времени — митинги демонстрации, собрания, вражеские диверсии, авторы забыли о том, что в искусстве никогда нельзя достигнуть успеха, если в центре всех этих событий не будет показан человек во всей его сложности и многогранности.

Прошло немного времени с тех пор, как я смотрела этот фильм, но, к сожалению я не могу вспомнить ни одного героя. Все

они забыты, так как лишены каких бы то ни было индивидуальных характеристик.

Знакомясь после этого фильма с прекрасным новым произведением чехословацкой кинематографии — «Тайна крови», — поставленным режиссером Мартином Фричем по сценарию талантливого писателя Владимира Нефа, мы испытали чувство огромного удовлетворения. Этот биографический фильм посвящен жизни и деятельности знаменитого чешского врача Янского, открывшего существование различных групп крови. Все радует в картине: и глубокий драматизм событий, и интересные человеческие характеры, и реалистическая передача самых сложных переживаний героев.

Один из талантливых молодых актеров, Владимир Раж, известный советскому зрителю по фильму «Ангел в отпуске», создал светлый образ деятеля науки, бескорыстного, честного человека, стремящегося отдать все силы своему народу. Фильм свидетельствует о значительно возросшем мастерстве чехословацких кинематографистов.

Издавна славятся своим искусством, оригинальностью национальной формы чехословацкие кукольные и мультипликационные фильмы. Они имеют свою историю, свои особые традиции, истоки которых — в народном кукольном театре. Веселый Кашпарек (Петрушка), высмеивавший дворцовую знать во времена австро-венгерской монархии, — любимый герой чехословацкого народа. В его шутках, каламбурах, в его остром, метком слове, произнесенном с небольшой сцены кукольного театра, была заключена народная мудрость, подлинные мысли и чувства народа.

Кукольные театры, совершенные по своей технике, пользуются в стране большой популярностью. Под их влиянием развивались и кукольные фильмы. В стране имеется несколько самостоятельно работающих групп мастеров кукольного фильма—в Праге, Готвальдове и Брно. Мы познакомились с работой режиссера Иржи Трнка, побывали на Пражской студии, где снимаются его фильмы, просмотрели его новые законченные произведения.

Большое впечатление произвел на нас фильм «Старинные чешские сказания». Этот фильм — большое, интересное, своеобразное произведение, своими специфическими средствами воссоздающее на экране картины чешской истории. Народный эпос, получивший художественную обработку в одноименном произведении А. Ирасека, выраженный средствами кукольного фильма и достигший огромной впечатляющей силы,— вот то ценное, что отличает фильм. В некоторых массовых сценах участвуют до семидесяти кукол одновременно и каждая из них запоминается, имеет свой характер, свою определенную задачу в общей идее произведения. Поход славянского племени, похороны Чеха, бой с врагом, напавшим на родную землю, — все эти сцены огромных масштабов, невиданных в кукольных фильмах, поставлены режиссером И. Трнкой ярко, с подробными деталями, характеризующими поведение героев, с широтой и размахом, присущими эпосу.

Куклы Трнки обладают неменяющимися, постоянными масками. Однако все они словно становятся живыми существами: им присущи даже сложные внутренние переживания.

Слабохарактерный, трусливый князь Неклан боится возглавить и повести свое войско в бой против вторгшегося в страну дикого племени лучан. В мучительном раздумье мечется он по комнате и, наконец, решает облачить в свои одежды честного и смелого дружинника Честмира, отправить его в бой вместо себя... Перед художником стояла большая и трудная задача — сделать убедительными поступки куклы, передать монолог героя, выразить его сложные душевные переживания. Режиссер использовал все возможности куклы. Был найден точный рисунок движений: беспокойная походка, порывистость жестов... Забывая о том, что перед ним кукла, зритель с волнением следит за происходящим.

Фильм «Старинные чешские сказания» — работа сложная и, несомненно, заслуживающая тщательного изучения.

В отличие от монументального фильма «Старинные чешские сказания», легкостью формы, остроумием, стремительностью происходящего действия характеризуется фильм «Ария прерий» — пародия на американские «ковбойские» фильмы. Все штампы, шаблоны этого рода фильмов высмеяны с большой меткостью. Смелый, лихой ковбой, златокудрая красавица, пьяный возница дилижанса, предводитель бандитской шайки — типичные герои «ковбойских» картин — воспроизведены здесь с точностью самого выразительного шаржа и убедительно развенчивает ложную романтику пустопорожних сюжетов.

Сейчас Трнка экранизирует новеллы Гашека. Эта новая работа свидетельствует о том, что искусство кукольного фильма продолжает совершенствоваться, достигая все больших и больших успехов.

Чехословацкая кинематография растет и крепнет, идя по пути реалистического искусства. Широки и интересны ее планы. То, что мы видели и слышали, побывав на студиях, вселило в нас уверенность, что киноискусство Чехословакии идет к своему дальнейшему расцвету.

Восемь лет существует кинематография демократической Чехословакии. Деятели ее слились в единый творческий коллектив, спаянный общими целями и задачами. При постоянной поддержке Коммунистической партии Чехословакии национальное киноискусство достигнет новых замечательных побед.

Жизнелюбивый чехословацкий народ, щедро одаренный и талантливый, с давних времен славится своей любовью к песням и танцам, своей природной музыкальностью. Его фольклор отличается глубокой самобытностью: песни — мягкостью, нежностью, мелодичностью, танцы — темпераментом, грацией, изяществом.

Сейчас художественная самодеятельность в стране достигла небывалого размаха. Танцуют и поют стар и млад, забил родник народных талантов.

Большое впечатление произвел на нас коллектив художественной самодеятельности пражского клуба связистов. Девушки и юноши без всякой вычурности и надуманности, с подкупающей естественностью и непринужденностью представили яркую, живую сценку из жизни чешского народа. Их танцы и пляски привлекали простотой, доходчивостью и богатством ритмического рисунка.

В Градеце-Кралёвски заводская молодежь с блеском исполнила национальный хотский танец, а недалеко от Праги, около замка Кокоржин, мы встретились с молодежью, обучающейся на курсах культработников для санаториев и с большим чувством исполнившей замечательные народные песни и пляски.

* * *

Вспоминая все пережитое в Чехословакии, я хочу рассказать об одной встрече, которая глубоко запала в мою память и тронула мое сердце. В шахте «Глубина», в Остраве, я почти вплотную подошла к забою. Тусклый свет лампочки еле освещал мускулистую фигуру шахтера, прогрызающего электробуром породу. Заметив меня, шахтер отложил в сторону бур, вытащил из кармана какой-то листок и протянул мне. Это оказалась открытка с изображением Красной площади. Я смотрела на родную башню древнего Кремля, я видела ярко горящую звезду над ней и лучи, освещающие всю землю вокруг. Я особенно глубоко почувствовала сияющий свет своей Родины. На этой открытке я написала шахтеру только одну краткую фразу:

«За вечную дружбу наших народов!».

ЯПОНСКОЕ КИНО В БОРЬБЕ ЗА МИР

Еще совсем недавно появление на экранах Японии реалистических фильмов национального производства, показывающих печальную судьбу японского народа, было редким, из ряда вон выходящим событием. Подобно отдельным маякам, мерцали они на мрачном фоне низкопробной американской стряпни и шовинистической киномакулатуры, поставляемой «Большой пятеркой» японских кинокомпаний (Тохо, Сиотику, Дайэй, Синтохо и Тоэй).

Минувший 1953 год характеризуется значительными успехами прогрессивного японского киноискусства. На экранах страны все чаще стали появляться фильмы, которые отражают настроения простых людей, жаждущих мира, призывают к защите национального суверенитета и протестуют против милитаризации страны.

Исключительно высокую оценку прогрессивной прессы и признание зрителей получил фильм «Хиросима» (режиссер Секигава Хидео, сценарист Яги Хотаро).

Страстный призыв к запрещению атомного оружия — вот самая короткая характеристика этого фильма.

Довольно необычна история «Хиросимы». В его создании приняли активное участие члены японского профсоюза учителей. В сбор средств на постановку фильма включились также сотни тысяч трудящихся из других профсоюзов.

...Группа школьников слушает в классе радиопередачу, построенную на материале книги «Ниже нуля». Это ее автор — американский летчик — сбросил на их родной город первую атомную бомбу. Радио смакует страшные несчастья, причиненные мирным жителям Хиросимы.

Фильм возвращает зрителей к этому событию. Страшные сцены взрыва, вереницы раненых, искалеченных, полуживых людей, ищущих спасения в укрытиях.

Прошло семь лет. Бездомные сироты, родители которых стали жертвами атомной бомбы, бродят по улицам Хиросимы, выпрашивая подаяние у пьяных американских солдат. Вот один из таких сирот. Он не имеет возможности продолжать учебу. Но и работа на заводе, куда он устраивается, ему не подходит. «Я не могу там работать. Они начали выпускать военное снаряжение, они готовят войну и хотят повторить Хиросиму», — говорит мальчик.

Кончается фильм призывом сохранить мир во всем мире.

Трудно было сделать фильм «Хиросима», но еще труднее — показать его зрителям. Широкий коммерческий экран оказался для него закрытым. Но несмотря на бесчисленные препятствия, чинимые реакцией, фильм просмотрели в профсоюзных клубах и независимых кинотеатрах миллионы японцев.

Наряду с ранее выпущенными фильмами—художественным «Дети Хиросимы» и документальным «Атомный взрыв» — «Хиросима» является выражением протеста против преступных планов империалистов и говорит о твердой воле японского народа бороться против поджигателей новой мировой войны.

Протест против американских военных баз, раскинувшихся по всей стране и ущемляющих жизненные интересы самых широких слоев японского народа, выражен в фильме «Первое сопротивление», который ставит режиссер Сацуо Ямамото по сценарию Юсаку Ямагата. Семь тысяч экземпляров предварительного плана фильма были разосланы по стране. План обсуждался рабочими и крестьянами, живущими вблизи военных баз. Учтя мнения и пожелания представителей трудящихся, Ямагата создает правдивый сценарий. Рабочие, японская интеллигенция, многие организации трудящихся оказывают созданию этого фильма всяческую поддержку.

В основу фильма положены реальные события, разыгравшиеся в этом районе: крестьяне и рыбаки оказали оккупантам серьезное сопротивление, протестуя против организации военной базы. На этом частном, но характерном для сегодняшней Японии примере авторы фильма хотят показать, к чему ведет их страну создание на ее территории военных баз, угрожающих миру, на-

носящих ущерб национальной независимости, культуре и материальному благосостоянию народа.

Создателям фильма предстоит преодолеть большие трудности, о чем говорит история уже созданного на подобную тему фильма «База красной линии».

В отличие от картин, упоминавшихся выше, «База красной линии» создана не прогрессивным кинотовариществом, а одной из крупнейших японских кинокомпаний Тохо и была разрешена к демонстрации.

Прост и трогателен сюжет фильма. Возвращается домой из плена японский солдат. Но путь к родным местам прегражден колючей проволокой. Запретная зона! Здесь расположился военный объект американцев. В старом отцовском доме солдата устраиваются оргии с участием американских военнослужащих. Невеста, о которой он мечтал в плену, стала распутной женщиной. Брат во всем подражает оккупантам. Нет дома, нет семьи — все унес ураган войны. Разочарованный, опустошенный, покидает солдат родные места, отправляясь искать правду в Токио.

Разрешительный штамп японского органа цензуры, покорно выполняющего волю заокеанских хозяев, казалось бы, служит лучшим доказательством того, что в этом фильме нет антиамериканской «крамолы». Однако оккупантов, встревоженных растущим среди японского народа недовольством, любая правда выводит из состояния равновесия. Издаваемые в Японии американцами газеты заклеймили этот фильм как «красную коммунистическую пропаганду».

Режиссер фильма Сенкити Танигути опубликовал в газете «Ниппон Сюхо» открытое письмо, озаглавленное: «Что я должен делать, если художникам запрещают говорить правду?» В этом письме Танигути обстоятельно излагает злосчастную судьбу своего произведения. Обеспокоенный резкими отзывами американской печати, он пригласил на просмотр японских писателей, журналистов, деятелей культуры и членов парламента. Участники просмотра единодушно заявили, что тяжелые условия жизни японцев в районах военных баз обрисованы в фильме слишком умеренными красками и что каждый знает «более жуткие примеры», чем показанные на экране.

Иной характер носил просмотр, на который были приглашены только американские журналисты. Фильм буквально привел их в ярость. Несколько человек демонстративно покинули зал еще до окончания просмотра. Оставшиеся, не сдерживая своего гнева, набросились на автора все сразу, так что «переводчик просто не знал, кого переводить». Американцы не могли простить ни того, что их военные базы выглядели в фильме причиной «несчастий и унижения» японского народа, ни того, что героем выведен человек, вернувшийся из «коммунистического Китая» и даже носящий какую-то «ленинскую фуражку».

Напрасно автор и представители фирмы пытались «добиться взаимопонимания», оправдывались и с чисто японской вежливостью приносили извинения. Напрасно они доказывали, что герой не коммунист (он даже затевает скандал, когда кто-то оскорбил его религиозное чувство, наступив на священный буддийский алтарь). Напрасно убеждали, что сами они — люди лояльные к американской администрации и не разделяют «простого» лозунга: «Янки, убирайтесь вон», что они полагают необходимым урегулировать вопрос о военных базах «совместными усилиями Америки и Японии», а потому-де коснулись в своей картине этого больного для страны вопроса лишь для того, чтобы привлечь к нему общественное мнение и внимание японских политических деятелей.

Такие разъяснения только еще больше озлобили американцев. Они не могли скрыть своих опасений и откровенно заявили, что эта «красная антиамериканская картина», которая «затрагивает чувства зрителей», по их мнению, «вероятно будет иметь успех среди части американской интеллигенции и в европейских странах». И больше всего американцев пугает то, что эту картину создала фирма Тохо, которую они «считали самой проамериканской», создали люди, «считавшиеся до сих пор самыми здравомыслящими!»

Здесь уже Танигути вынужден был заявить, что, очевидно, между американским и японским пониманием здравомыслия — «дистанция огромного размера».

На другой день в одной из газет появилась прямая угроза: если фильм не будет снят с экранов, то позиции компании Тохо на заграничных кинорынках пошатнутся...

Такого давления компания не выдержала. Прокат фильма был приостановлен, что и вызвало появление в печати открытого письма Танигути.

Письмо все же оказало свое действие. Под давлением прогрессивной общественности фильм «База красной линии» был вновь выпущен на экраны Японии.

Одной из характерных социальных проблем, возникших в послевоенной Японии, — детской беспризорности, принявшей после оккупации страны американцами катастрофические размеры, — посвящен новый фильм режиссера Сэкигава Хидео «Дети смешанной крови».

Борьбе за мир посвящен разоблачающий участие японских милитаристов в бактериологической войне против Китая фильм «Зимняя экспедиция». Он создан японскими кинематографистами в содружестве с прогрессивной театральной группой «Дзенсиндза». В главной роли женщины-врача выступила известная актриса Исудзу Ямада.

В конце 1953 года выпущен новый фильм «Красные велосипеды», рассказывающий о борьбе трудящихся за свои права. Фильм этот создан при активной помощи профсоюза работников связи молодым режиссером Сугио Фудзивара под художественным руководством Сацуо Ямамото.

...С утра до поздней ночи развозит на велосипеде письма молодой почтальон Фурукава и получает за это гроши. Каким только унижениям не подвергается бедный человек в Японии! Фурукава имел неосторожность замахнуться на укусившую его собаку местного богача. Начальник почтовой конторы приказывает, чтобы он извинился перед богачом. Возмущенный Фурукава отказывается выполнить приказ, хотя начальник грозит ему увольнением. Этот инцидент переполняет чашу терпения рабочих и служащих почтовой конторы. Они выступают с требованием улучшения условий труда и повышения заработной платы. Под угрозой забастовки начальник почтовой конторы вынужден выполнить ряд требований, выдвинутых профсоюзной организацией.

Продолжая лучшие традиции таких выдающихся японских кинофильмов, как «И все же мы живем», «Краболов», «Женщина идет по земле», фильм «Красные велосипеды» помогает японским трудящимся понять, как нужно бороться за свои права, воспитывает в них чувство солидарности, утверждает веру в силу коллективного сопротивления эксплуататорам.

Несмотря на бесконечные препятствия, чинимые властями, крепнет, развивается и японское документальное кино. В 1953 году организована «Лига работников документальной и хроникальной кинематографии», в которую вошла большая группа известных японских сценаристов, режиссеров и операторов.

Первой работой «Лиги» был фильм «Рис», показывающий, сколь тяжела и безрадостна доля японского крестьянина. В фильм вошли интересные кинодокументы о борьбе крестьян за свои права против эксплуатации и унижения.

При содействии и поддержке Комитета по проведению праздника 1 Мая 1953 года «Лига» провела съемки и выпустила документальный фильм «Празднование 1 Мая 1953 года в Японии». В фильме запечатлена внушительная 500-тысячная демонстрация трудящихся Токио, демонстрация судостроительных рабочих в Исикаво, показаны кровавые расправы полицейских отрядов Иосидо с демонстрантами.

Следующей работой «Лиги» был фильм «Трудящиеся Иокогамы». Помогая выпуску этого фильма, профсоюзные организации ряда предприятий Иокогамы развернули сбор средств, создали специальные комитеты содействия. Операторы запечатлели наиболее яркие факты борьбы трудящихся второго по величине портового города Японии против угрозы новой войны за свободу и независимость своей родины.

«Дети вокруг военных баз» — так назвала свою документальную картину группа операторов независимого кинотоварищества «Токио». В фильме, обошедшем уже многие экраны страны, запечатлено то губительное влияние, которое оказывает существование американских военных баз на детей, проживающих в непосредственной от них близости.

Развитию, все более широкому признанию и любви народа к своему национальному, прогрессивному киноискусству сопутствует растущее противодействие реакции. Правительственные органы всеми средствами пытаются воспрепятствовать созданию прогрессивных фильмов и направить японское кино по пути милитаризма и подражания худшим образцам Голливуда.

Несмотря на растущее противодействие реакции, японское прогрессивное кино продолжает успешно развиваться, опираясь на поддержку демократических организаций». Простые люди Японии принимают живейшее участие в создании картин, указывающих народу, как найти выход из создавшегося тяжелого положения, зовущих к миру, счастью и свободе.

И ВСЕ ЖЕ МЫ ЖИВЕМ

ЗА ПЛЫВУЩИМИ ОБЛАКАМИ

КРАБОЛОВ

ДЕТИ СМЕШАННОЙ КРОВИ

ЖЕНЩИНА ИДЕТ ПО ЗЕМЛЕ

ПАМЯТИ БОРИСА ГОРБАТОВА

За несколько лет до войны на одном из конкурсов был премирован и принят к постановке студией «Ленфильм» сценарий Бориса Горбатова «Политрук Колыванов». По делам сценария Горбатов часто приезжал в Ленинград и здесь, на совещаниях, выслушивая предложения о переделках, сокращениях, поправках своего сценария, вел себя несколько необычно. Он горячился, часто перебивал выступавших, возражал, шутил, смеялся, одобрительно реагировал на каждое дельное и интересное предложение. Своим темпераментом и живостью он заражал других. На совещании установилась атмосфера подлинного творческого внимания и заинтересованности. Можно было подумать, что Горбатов — от природы человек живой и темпераментный и что именно эти качества заставляют его так остро отзываться на каждое слово, сказанное режиссером и редакторами. Однако дело было не столько в его прирожденном темпераменте и живости, сколько в других качествах души и характера этого писателя.

Как и всякий человек, Горбатов бывал, вероятно, и хмурым, невеселым, резким. Он мог быть каким угодно, но никогда не равнодушным. Его бурный, яростный, живой темперамент именно и был признаком неравнодушия, глубокой заинтересованности в людях, в жизни, в искусстве.

Есть одна стилистическая черта, которая в равной мере свойственна и повести «Непокоренные», и повести «Алексей Куликов — боец», и «Письмам товарищу», и тексту, написанному к документальному фильму, посвященному Нюрнбергскому процессу, — «Суд народов». Всем этим произведениям не свойственна интонация спокойного, неторопливого повествования или описания; в них чувствуется интонация человека, который взволнованно убеждает, уговаривает, негодует, спорит.

Эта интонация — тоже признак заинтересованности, убежденности писателя. Она ясно звучит и в последнем его романе «Донбасс». Превосходно выписаны в этом романе две фигуры центральных героев — молодых комсомольцев-шахтеров Виктора Абросимова и Андрея Воронько. Автор романа так увлечен этими героями, так дороги они ему, что он и к читателю обращается с просьбой: «...я очень хочу, чтобы вы полюбили их, как я их люблю...» Автор романа мог бы и не говорить этого — образы Воронько и Абросимова написаны необычайно ярко, и читатель запомнит, полюбит их и без просьбы автора. Да и что стоила бы эта просьба, если бы образы ге-

роев романа не покоряли читателя. Но сила заинтересованности, неравнодушия, любви Горбатова к своим героям такова, что он не может не обратиться к читателю с этой просьбой. Он сам, человек страстный, словно хотел оберечь своих героев от холода и равнодушия.

Тогда, на совещании по сценарию, он говорил о своем герое — политруке Колыванове — с тем же волнением, с той же заинтересованностью, с какой впоследствии рассказывал читателю о судьбе двух комсомольцев, мобилизованных на уголь в тяжелые для Донбасса дни. Он словно обращался к режиссеру фильма с той же просьбой и с той же интонацией, с какой впоследствии обращался к читателю в романе «Донбасс».

Хорошо запоминается центральный герой сценария «Политрук Колыванов» — скромный политрук роты. Он сам считает себя очень заурядным, очень серым, очень незаметным человеком. Героиня сценария — девушка, в которую влюблен Колыванов, разделяет его мнение о самом себе и поэтому не любит его. Но девушка обманывается, она непроницательна. А все товарищи Колыванова по полку, каждый боец в его роте знают о том, каким незаурядным мужеством, какой великой убежденностью, каким умом, каким талантом воспитателя одарен этот человек. Он знает думы и сердце каждого из бойцов, он находит «ключ» к каждому из них. И хотя действие происходит в мирные дни, читатель понимает, что бойцы, воспитанные Колывановым, пойдут за ним в огонь и воду, пойдут, если нужно будет, на смерть. Заключительные эпизоды сценария, в которых демобилизованные по окончании срока службы бойцы прощаются с Колывановым, были без сентиментальности трогательны, и здесь-то, в этих эпизодах, полностью, во всей своей яркости, силе, глубине раскрывался образ рядового простого советского человека — политрука Колыванова.

Колыванов был одним из вариантов образа комиссара Фурманова — Клычкова из фильма «Чапаев». Они сродни по духу. Это один и тот же тип человека при разных характерах и разных индивидуальностях. Ум партийца, совесть партийца, мудрость партийца являются самым главным в Фурманове. И хотя Колыванов был фигурой неизмеримо более скромного масштаба, нежели Фурманов, эти основные черты роднили их.

К кино Горбатов относился с тем же неравнодушием, с той же заинтересованностью и любовью, с какой относился к литературе и журналистике.

У всех нас, работников кино, есть невыполненный долг перед писателем и кинодраматургом Горбатовым. Критики и литературоведы напишут книги об его творчестве. Его романы, повести, рассказы будут переиздаваться неоднократно. Наш долг собрать все материалы, которые характеризуют работу Горбатова в кино, и прежде всего издать сборник его сценариев, всех сценариев — поставленных и непоставленных. О «Политруке Колыванове» уже говорилось выше. Помнится, для студии «Мосфильм» был им написан сценарий, представляющий собой экранизацию его книги «Обыкновенная Арктика». Года два-три назад Горбатов написал сценарий документального фильма о Донбассе; сценарий предназначался для одной из украинских студий хроники и тоже остался нереализованным. Если поискать, то, вероятно, найдется еще несколько работ Горбатова для кино, которые не увидели света.

Когда читаешь статьи и повести Горбатова, написанные в эпоху великой войны с фашизмом,— «Алексей Куликов — боец», «Письма товарища», «Непокоренные»,—все время вспоминается образ скромного политрука Колыванова. Не потому, что по достаточно наивной привычке некоторых критиков считаешь, будто между Колывановым и Горбатовым стоит знак равенства. Нет, Колыванов, конечно, не Фурманов и не Горбатов. Но потому, что у героя есть общие черты с автором — партийность, убежденность, душевность. Эти черты характерны для всего творчества Бориса Горбатова. И не случайно повесть «Алексей Куликов — боец» напоминает чем-то беседу умного политрука с бойцом. Беседа эта настолько была проникновенна, талантлива, что представляла огромный интерес для любого советского человека, и поэтому напечатала ее «Правда» в трудном 1942 году.

Не только в лирике есть образ автора: он есть и в прозе. Один автор похож на сурового моралиста, вершащего над своими героями нелицеприятный суд, другой — на умного и тонкого наблюдателя и аналитика, третий — на трибуна и публициста. Образ автора в романах и повестях Горбатова — это образ партийного работника, пропагандиста, агитатора.

Мало сказать о Горбатове, что он знал жизнь, о которой рассказывал читателю.

Вот писатель, которого никто и никогда не смел да и не мог упрекнуть в том, что он неточно знает и представляет себе то, о чем пишет. Вряд ли самые придирчивые критики и самые требовательные читатели найдут ошибки в его рассказах о жизни зимовщиков или о труде шахтеров. Он знал эту жизнь досконально, до мельчайших подробностей, он знал ее так, как знают хорошие партийные руководители жизнь и быт своей области, в которой работают много лет. Он приглядывался к растущей, движущейся, развивающейся жизни в разные периоды. Родившись в Донбассе, он периодически возвращался туда на недели и месяцы. Он знал советский Донбасс на всех этапах его развития. Знал, каким тот был в годы гражданской войны и в годы восстановительного периода, в годы первых пятилеток и в послевоенные годы, когда Донбасс залечивал раны, нанесенные войной, и стремительно рос. Недаром же последний роман, который Горбатов не успел дописать, должен был охватить четверть века жизни Донбасса. Недаром же его фильм «Это было в Донбассе» рассказывает о двух эпохах в истории этого замечательного края — об эпохе гражданской войны, когда с врагами дрались отцы, и о более поздней эпохе, когда их дети дерутся с фашистскими оккупантами.

И так же, как к теме Донбасса, периодически возвращался Горбатов к теме Советской Армии. Борис Галин в статье, напечатанной в «Литературной газете», рассказывает о нем: «Красноармейцем горнострелкового полка участвует он в высокогорном походе, сдает экзамен на командира взвода. Кажется, больше, чем писательским званием, он гордится воинским званием ПНШ полка по разведке. Пригодится! И, верно, пригодилось, как военному корреспонденту, как писателю!»

Статьи и повести, написанные Горбатовым в период Отечественной войны, поражали своим конкретным знанием будней войны, ее жизни и быта, трудного ремесла бойца. Это точное, подробное и уверенное знание было результатом всей предыдущей службы Горбатова в армии, четырехлетней работы на всех фронтах Отечественной войны в качестве военного корреспондента.

И еще об одной черте этого чудесного человека хочется мне рассказать тем, кто не знал его, и напомнить тем, кто был с ним знаком. Он был необыкновенно молод не только в юные, но и в зрелые годы. Недаром же лирические отступления в романе «Донбасс», в которых он вспоминает о своих молодых годах, решительно лишены всякой грусти. Горбатов вспоминает их с любопытством, заинтересованностью и азартом, как бойцы вспоминают прошедшие бои, готовясь к будущим.

И скромность его была какой-то очень молодой. Рассказывают, что он не пошел ни на генеральную репетицию, ни на премьеру своей пьесы «Юность отцов». Ему казалось нескромным и странным появиться на премьере собственной пьесы. Он был активным участником съемочного процесса, когда ставились его сценарии. Но как только картина была закончена и начинались просмотры, он старался на них не появляться. А если появлялся, то сидел с таким видом, словно искал, куда бы ему спрятаться. Это происходило не только от скромности: он уже думал о будущем. И это тоже свойство молодости, которая не любит оглядываться и всегда устремлена в завтрашний день.

Люди тянулись к Горбатову, потому что молодость, убежденность, неравнодушие, чистота бесконечно привлекательны. Вот почему было у него так много личных друзей и близких знакомых. Но число этих личных друзей ничтожно по сравнению с числом его заочных друзей — читателей и зрителей. Потому что все высокие душевные качества Бориса Горбатова ярко отразились в его книгах, статьях, сценариях. Число этих друзей огромно, и оно будет расти с каждым днем!

К. ИСАЕВ

ХРОНИКА

В Союзе советских писателей

ОБСУЖДЕНИЕ СЦЕНАРИЯ С. ГЕРАСИМОВА «НАРОДНЫЙ СУДЬЯ»

В Комиссии по кинодраматургии ССП СССР состоялись читка и обсуждение нового сценария С. Герасимова «Народный судья», в котором автор ставит важные вопросы морали и этики советского человека.

Перед чтением сценария автор заметил, что не считает произведение вполне завершенным и на последнем этапе работы хотел бы выслушать замечания товарищей.

Сценарий Герасимова, сказал Л. Арнштам, — произведение большой значимости. И в новой работе автор идет своим прежним путем создания кинематографического романа, преследуя цель широко показать человеческие судьбы. Л. Арнштам считает, что название «Народный судья» не выражает темы сценария, содержание которого значительно сложнее и шире. Сценарий еще слишком велик для воплощения его в рамках одного фильма; в частности, слишком распространенна экспозиция, показывающая столкновение героини — работника планового отдела Соболевой — с директором завода Шмелевым, который допускает приписки в отчете о выполнении плана. Для достижения естественной соразмерности частей сценария автору нельзя просто сократить начало — следует переплавить материал, придав ему более точную драматургическую конструкцию. Не удовлетворяет и финал сценария, где зрителю остается только догадываться, найдут ли свое счастье полюбившие друг друга Соболева и парторг завода Павлов. Здесь требуется точное, определенное авторское решение.

По-иному оценил сценарий Б. Бродский. По его мнению, это первый набросок большой и трудной работы. Отдельные эпизоды написаны очень хорошо, но то, что сценарий построен прозаически, кажется ошибкой, ибо авторские отступления и реминисценции подменяют собой внутреннее движение вещи, лишенной пока стройной драматургической конструкции. Касаясь разрыва Павлова с женой, Б. Бродский обратил внимание на то, что Павлов слишком отстраняется при решении такого сложного вопроса, и эта пассивность противоречит его характеру.

А. Спешнев, полемизируя с Б. Бродским, считает, что критик не вправе навязывать автору ту или иную форму изложения. Если судить не формально, то в сценарии можно увидеть внутреннюю соподчиненность частей, выражающую мысль о справедливости и честности советского гражданина, что и является главной темой сценария. Хотелось бы видеть начало сценария более энергичным в том смысле, чтобы столкновение Соболевой и парторга Павлова с директором завода имело свою предисторию. Здесь надо экспозицию дорисовать, чтобы напряжение и взрыв были более мотивированными и подготовленными.

Автор не показал, когда зародились взаимные чувства Павлова и Соболевой, поэтому сцена появления Павлова на ее квартире и объяснение с ней также не подготовлена и кажется совершенно неожиданной.

Мне кажется, сказала Л. Погожева, что форма сценария, которую избрал Герасимов, наиболее плодотворна. Здесь выражено режиссерское видение второго и третьего планов, мизансцен, костюмов, цвета и света. Но главное, чем привлекает сценарий, — изображение жизни людей. Простая, ненадуманная судьба Соболевой, прошедшей через одиночество и невзгоды к своему счастью в жизни, тронет сердце зрителя. Но пока в истории достижения этого счастья нехватает завершающего аккорда. А это можно достичь, показав глубокую признательность людей по отношению к Соболевой.

Сергей Герасимов, заявил Л. Малюгин, и в новом сценарии продолжает разрабатывать основную тему своего творчества — жизнь простого советского человека. Тема эта имеет колоссальное значение для всего нашего искусства. В целом вещь получилась и справедливо одобрена большинством выступающих. Но надо сказать и о том, что еще не удалось завершить. Хорошо, что автор хочет сопоставить два момента в характере своей героини: стремление к законности и человечность, показав, что наша законность и есть высшее проявление гуманности, человечности. Но в первой половине сценария это пока не удается показать, здесь нехватает эмоциональности. героиня слишком рационалистична. Хочется увидеть у Соболевой и у Павлова больше чувства юмора. Слишком отталкивающей дана любовница Шмелева. Краски здесь настолько сгущены, что неясно, почему к ней тянется Шмелев.

За последнее время критика, сказал Е. Помещиков, призывает писать о личной жизни. С. Герасимова незачем призывать к этому. Он всегда изображал судьбы людей, их личную жизнь, и новый сценарий его тоже посвящен личной жизни людей. В то же время сценарий обладает огромным общественным звучанием. Здесь мы видим подробное рассмотрение человеческих судеб, человеческих жизней. То, что обычно показывается общим планом, здесь взято крупным — через громадный, если можно так выразиться, душевный микроскоп. В сценарии нет внешне острых конфликтов, но он по-настоящему драматичен.

Экспозиция кажется слишком громоздкой потому, что название «Народный судья» нацеливает неправильно. Сценарий показывает историю честного, прямого, правдивого советского человека. Е. Помещиков также пожелал, чтобы герои больше обладали чувством юмора, что сделало бы их характеры более богатыми.

Е. Смирнова согласилась с теми положительными оценками сценария, которые были даны в выступлениях предыдущих ораторов. Вместе с тем она считает, что характер героини складывается вне преодоления ею серьезных трудностей, вне победы над самой собой. Героиня живет красивой жизнью, она счастлива своим благородством и гордостью. Но вряд ли надо делать концовку по принципу «хэппи-энд».

В обсуждаемом сценарии, сказала В. Герасимова, имеется глубокий смысловой подтекст: героиня — это тот судья, который должен жить в каждом советском человеке. Глаз этого судьи мы чувствуем на протяжении всего действия, и это создает единство сценария. Манера изложения автора чрезвычайно проста, лишена внешних эффектов, причем автор это делает не от бедности, а принципиально, что дает ему возможность очень правдиво и волнующе рассказать о нашей повседневной жизни. Но автор не всегда преодолевает трудные ступеньки, которые следовало бы преодолеть. Возьмем, например, приход Соболевой к парторгу Павлову. Ведь часто бывает так, что парторг не сразу посочувствует и поймет человека, и тогда человек останется надолго в затруднительном положении; и если так показать, это захватит зрителя. Здесь же автор допускает некоторую облегченность — парторг сразу поддерживает Соболеву, к тому же оказывается, что он ее любит. Это ослабляет и жизненную и драматическую правду.

То же можно сказать и об отношениях Павлова с женой, особенно в эпизоде во время концерта, когда она так легко отказывается от своего мужа. Разве женщины так легко решают столь сложные вопросы? Некоторая назидательность делает образ Соболевой суховатым. Почему, например, не показать ее жалкой наедине с собой, что так соответствовало бы ее состоянию в трудные минуты жизни? Тем сильнее она будет в остальные моменты действия.

Полковник Пичугов сказал, что сценарий в литературном отношении написан хорошо, но цельного впечатления не создает, ибо ни один образ не развернут еще полностью. Не показаны достаточные причины для снятия директора крупного столичного завода, каким является Шмелев. Неестественна и такая деталь: когда Шмелев уже работает техноруком мастерской и едет в командировку для закупки станков, ему дают наличными 12 тысяч рублей, которые он отдает своей любовнице. Но в жизни это не могло произойти, ибо такие суммы на руки не выдают, а переводят через банк. Неправдоподобно также в начале сценария то, что Шмелев, проработав с Соболевой восемь лет, не знает ее ни лично, ни даже по фамилии.

В. Туркин в своем выступлении возразил против механического противопоставления драмы и прозы в кино и абстрактного рассмотрения литературной формы сценария. Кинороман, сказал он, — всегда драматургическое произведение. И именно такого рода кинодраматургическое произведение написал Герасимов. Смущают некоторые конкретные упущения. Соболева в течение восьми лет работает на заводе, все время через ее руки проходят планы, сводки и т. д. Что же, впервые случается история с припиской? Вероятно, нет. Но тогда неоправданно, что только сейчас произошел конфликт. Естественнее было бы, если героине пришлось впервые подписывать документы. Может быть, она заменяет какого-нибудь ответственного работника и, весьма добросовестно относясь к делу, обнаруживает злоупотребления. Второе замечание. Старший экономист Соболева соблюдает законность, проявляет принципиальность, и ее избирают народным судьей. Но судья должен иметь специальное образование или обладать юридической практикой. Если бы за Соболевой до этого числилась работа в качестве народного заседателя, ее выдвижение в судьи было бы более оправданно. Кстати, в таком случае мы бы ее узнали не только как работника планового отдела, но и как общественника.

В заключение обсуждения выступил С. Герасимов. Он поделился мыслями о своей работе над новым сценарием. Сценарий, который отнюдь не закончен, сказал он, имеет для меня принципиальное значение. Работать над современной темой — это значит вторгаться в жизнь, участвовать в изменении окружающей действительности. Когда писатель работает над исторической темой, он изображает прошедшую эпоху, определенным образом оцененную нашей марксистской историографией. На эти оценки писатель может прочно опереться. Труднее изображать жизнь современную быстротекущую, сложную, изменяющуюся, развивающуюся в борьбе и победах. Нужно ставить вопросы актуальные и дать на них ответы ясные и отчетливые.

Обсуждение и выступления товарищей помогут мне внести ясность в решение поставленных вопросов. Но многие советы кажутся мне противоречивыми. В частности, я не думаю, что юмор может существовать как нечто такое, чем можно «солить» и «перчить» образ. Все зависит от того, какие задачи поставлены и какими видит автор своих героев. Я не отказываю своим героям в возможности пошутить, если есть такая возможность, но некоторые вещи не подлежат вышучиванию даже в интонации. Кристальность характера центрального героя кажется мне важнее, если говорить о воспитательных целях этого сценария.

Юмор в сценарии есть, только несколько иного плана: это смех, которым я не слу-

чайно наградил мою героиню и который с необычайной остротой обнажает ложь жизни, разоблачает человеческую пошлость, глупость. Назовите это юмором, умом или как хотите, но это сильнее, чем житейский юмор, который должен, по выражению одного режиссера, смачивать, как влага. Кристальность Соболевой — принципиальный момент ее характера, и я не хотел бы его дробить. Есть такие люди, но часто мы их замечаем и восторгаемся ими только в ретроспекции. А вот когда встречаем их в жизни, то сейчас же обращаем их на свой лад, ставим в ряд обыденных людей. Это снижает пафос и воспитательное значение произведений, особенно для молодежи. Вот почему не хочется наделять героя улыбкой, когда от него требуется звонкий металлический тембр.

Нельзя отказаться от линии Шмелева или сделать ее третьестепенной. Фигура его в системе образов сценария — это не просто катализатор для «расщепления солей» образа Соболевой, а самостоятельная линия. Можно ли за приписку к отчету снять директора завода? Такое очковтирательство рассматривается как обман государства и сурово наказывается. Шмелева не судили за это, но его лишили партийного билета и перевели на маленькую работу. И в финале я обязан показать Шмелева по логике вещей раскаявшимся и жестоко проученным жизнью, но могущим еще найти свое место в обществе.

Несколько слов относительно романа и драмы. Я не знаю, где кончается роман и начинается драма, может быть, в этом моя беда. Но я знаю, что сила русской литературы в том, что вопросы жанра никогда не связывали ни Пушкина, ни Толстого, ни Чехова, ни Горького. Они не признавали водораздела между жанрами. И нам не следует проводить такой водораздел, особенно в кино, которое более всего обладает свойствами и драмы и прозы и способно объединить их качества как синтетическое искусство.

СОВЕЩАНИЕ ПО ВОПРОСУ УЛУЧШЕНИЯ ПРОИЗВОДСТВА СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

На состоявшемся в феврале совещании директоры киностудий, специалисты сельского хозяйства, сценаристы, режиссеры, редакторы сценарных отделов выслушали и обсудили доклад заместителя начальника Главного управления кинематографии Н. Семенова об улучшении производства сельскохозяйственных фильмов.

План выпуска сельскохозяйственных научно-популярных и учебных фильмов на 1954 год в два раза превышает план прошлого года. Кроме того, будет создано большое количество документальных фильмов о передовиках сельского хозяйства, о жизни колхозного села, МТС, совхозов.

Говоря о необходимости обеспечения высокого качества новых работ, докладчик проанализировал лучшие фильмы («Рассказ о зеленых квадратах», «Живой пример», «Творцы новой жизни», кинокурс «Ботаника» и другие) и показал, как важно в каждом случае, применительно к каждой теме, найти яркие кинематографические средства для выразительной передачи содержания.

Между тем многие сельскохозяйственные фильмы не выдерживают строгой критики. Подчас интересные, значительные темы не находят должного воплощения. В фильме «Белое золото» так сумбурно, бессистемно рассказано об опыте выращивания хлопка, что зрителя это произведение не заинтересует, не обогатит. Скучно, серо, без пропагандистского огонька сделаны фильмы «Сочные корма», «Многолетние травы» и другие. Дикторское сопровождение, как правило, перенасыщено текстом, часто оторванным от того, что показано на экране. Полноценный яркий показ людей — важнейшая проблема; нельзя пропагандировать передовой опыт как сумму технических приемов в отрыве от правдивого воспроизведения образов передовиков.

Участие специалистов сельского хозяйства, ученых и практиков в создании научно-популярных фильмов до сих пор недооценивалось. Конечно, самим сценаристам, режиссерам, редакторам надо повышать свои агротехнические и зоотехнические знания.

Директоры киностудий Г. Александров (Киев), В. Пястолов (Свердловск), В. Потапович (Ленинград), М. Тихонов (Москва), М. Фадеев («Диафильм») и другие приводили много фактов, свидетельствующих о том, с каким энтузиазмом взялись творческие работники за выполнение почетной задачи — помогать крутому подъему сельского хозяйства.

Чтобы фильмы создавались хорошо и быстро, предстоит сделать немало. На совещании справедливо критиковали киноотдел Главного управления сельскохозяйственной пропаганды Министерства сельского хозяйства СССР, который до последнего времени работал неорганизованно, нечетко.

Режиссер Л. Антонов, сценарист Е. Якушкин (автор сценариев кинокурса «Ботаника») и многие другие резко критиковали киноотдел за то, что аннотации к фильмам составляются формально, небрежно, методически непродуманно, без учета объема будущего фильма.

Режиссер М. Коростин (постановщик фильма «Творцы новой жизни») и сценарист Б. Старшев говорили о необходимости поисков новых творческих путей, о борьбе с ремесленничеством, с холодным, бездушным подходом к творчеству. В. Морозов (Всесоюзная сельскохозяйственная выставка) привел примеры привлечения к созданию сценариев и фильмов ремесленников,

берущихся за любую тему; такие факты имели, в частности, место на Свердловской, Куйбышевской, Ростовской киностудиях.

Отвечая на критику в адрес Министерства сельского хозяйства СССР, начальник Управления устной и наглядной агитации Главного управления сельскохозяйственной пропаганды М. Митрохин признал, что большинство критических замечаний было правильным. Он рассказал о проводимой перестройке аппарата, который в Министерстве сельского хозяйства руководит созданием фильмов и диафильмов, о предстоящем совещании консультантов. Проект тематического плана на 1955 год будет составлен к маю текущего года и обсужден вместе с киноработниками. Созданием каждого фильма от начала и до сдачи его будут руководить одни и те же специалисты. Он предложил создать постоянную авторитетную комиссию для приема фильмов.

Вместе с тем М. Митрохин предъявил к работникам кинематографии встречные требования: работать быстрее, четче, лучше. На конкретных примерах М. Митрохин показал, как много еще нужно киностудиям сделать, чтобы поднять работу на уровень новых задач. Бывает, что студии (например, Свердловская) забывают о фильме сразу после того, как «заказчик» принял картину; исходные материалы сдаются на копировальные фабрики с недопустимым опозданием; тиражирование фильма и, следовательно, выпуск его на экран задерживаются иногда на целые месяцы.

Много внимания было уделено вопросам технического обеспечения производства сельскохозяйственных фильмов.

Директор Свердловской киностудии научно-популярных фильмов В. Пястолов справедливо критиковал газету «Советская культура» и журнал «Искусство кино» за отсутствие внимания к разработке и освещению теоретических проблем сельскохозяйственной пропаганды средствами кино.

Итоги совещания подвел заместитель министра культуры СССР И. Большаков, отметивший, что до сих пор многие киноработники ориентировались только на узковедомственные требования, отзывов колхозников не знали, готовые фильмы зачастую лежали без движения. Это была практика вредная, порочная.

За успех производства сельскохозяйственных фильмов отвечают в одинаковой степени Министерство культуры СССР и Министерство сельского хозяйства СССР. Сценаристы должны быть знатоками сельского хозяйства, знать жизнь колхозов, МТС, совхозов. Для этого нужно посылать сценаристов в командировки, а также активнее привлекать специалистов сельского хозяйства в качестве авторов сценариев и научных консультантов.

Руководство созданием фильма со стороны научного консультанта должно быть единым с начала работы и до сдачи картины. Научный консультант отвечает за фильм наравне со сценаристом и режиссером. Задача сельскохозяйственных фильмов — доносить до широких масс колхозников передовой опыт. Следовательно, авторы обязаны ориентироваться на самые широкие круги зрителей. Отсюда вытекает и новое отношение к образу человека в сельскохозяйственных фильмах. Показывая передовой опыт, невозможно не показывать носителя этого опыта — передовика, новатора. Техника без человека мертва, убеждать показом одной техники нельзя.

«У нас во всех жанрах и видах искусства, — сказал И. Большаков, — еще мешает лакировка, в том числе и в сельскохозяйственных фильмах. Сентябрьский Пленум ЦК КПСС заострил внимание на трудностях и указал пути к их решительному устранению. А в фильмах всего этого нет. Посмотришь фильм, никаких трудностей нет, все идет, «как по маслу».

Тематический план производства сельскохозяйственных фильмов должен составляться за полгода. Основа плана — готовые расширенные полноценные аннотации, в которых не только названа тема будущего фильма, но и расшифровано его содержание, определено, что именно должно быть показано в фильме. И. Большаков говорит, что принимать фильмы должна авторитетная комиссия из работников сельскохозяйственной пропаганды, ученых, киноработников, представителей общественности. Это устранит множественность инстанций и поднимет ответственность всех работающих над фильмом.

На основе содружества работников сельскохозяйственной пропаганды и науки и работников кино нужно резко улучшить дело создания сельскохозяйственных фильмов и продвижения их к широчайшим массам колхозников, работников МТС и совхозов.

НА ВЫСТАВКЕ СОВЕТСКОГО КИНОПЛАКАТА

В начале этого года в Московском Доме кино была открыта выставка киноплаката. Она отразила работу коллектива художников фабрики «Рекламфильм» за последние два года. Экспонировались 170 многокрасочных литографских плакатов, 70 типографских изданий и около 70 фотомонтажей.

В конце февраля состоялось обсуждение выставки. Директор «Рекламфильма» А. Алешко ознакомил присутствующих с работой фабрики и остановился на ее достижениях и недостатках. Оснащение фабрики новой техникой, освоение светящихся красок, обогащение ассортимента кинорекламы, улучшение выпуска плакатов к сельскохозяйственным, документальным и мультипликационным фильмам, укрепление связи с конторами кинофикации и проката — таковы несомненные достижения. Мешают работе ломка репертуарного плана, отсут-

ствие внимания со стороны критики к вопросам кинорекламы.

Докладчик М. Иоффе развил основные положения статьи «О кинорекламе», написанной им в соавторстве с Б. Зеленским и опубликованной в нашем журнале (№ 2, 1954 г.).

А. Роом не согласился с докладчиком, утверждавшим, что плакат как бы концентрирует содержание фильма. Уличный плакат — не литература. Он должен привлекать, интриговать, звать в кинотеатр, а не передавать содержание. Иначе зрителю, посмотревшему на него, все становится ясно и уже не интересно итти в кинотеатр знакомиться с фильмом. А. Роом высказался против очень больших плакатов, которые как бы наталкивают художника на нагромождение множества сюжетных линий. На плакате надо давать фигуру, лицо, деталь, а не десять сцен из картины. Нет также смысла делать много разных плакатов к одному фильму. Лучше разнообразить плакаты по размеру. А. Роом поддержал предложение докладчика о том, чтобы художники начинали работу над плакатом в процессе создания фильма.

Художник А. Кокорекин отметил недостаточное цветовое многообразие киноплакатов. Яркость красок — это не пестрота, которая, как правило, дает обратный эффект, сказал он. Называя ряд хороших работ, он выделил среди них плакат С. Дацкевича к чехословацкой картине «Похищение», в котором идейное содержание четко передано динамической композицией, но скромно выражено по цвету; плакат М. Хазановского к «Буре»; П. Пашкевича к «Варварам»; В. Кононова к «Майской ночи»; Г. Рычкова к «Вассе Железновой».

Режиссер В. Шнейдеров предложил не писать на плакатах состав съемочной группы. Обычно это помещается где-то в углу и, как правило, портит только плакат и задерживает его производство. Кроме того, он считает, что при утверждении плакатов нельзя судить по тому впечатлению, которое они производят при рассмотрении на близком расстоянии, ибо яркость, сочность и броскость плаката можно по-настоящему определить только на большом расстоянии, то есть именно в тех условиях, в которых воспринимает плакат масса зрителей.

Художник В. Каплуновский, возражая А. Роому, выступил в защиту плакатов большого формата — не потому, что они сильнее привлекают внимание, а потому, что большой формат открывает возможности более разнообразного и оригинального художественно-декоративного решения. Причины появления плохих плакатов кроются, конечно, не в размерах, а в том, что к их созданию подходят по шаблону. Возможности большого плаката, по существу, не используются, в нем обычно повторяются в увеличенном масштабе привычные композиции с присущими им недостатками. Часто не учитывается, что для одного фильма может быть типична на плакате крупная фигура, а для другого — пейзаж. Одинаковые задачи, которые ставятся перед художниками, приводят к шаблонному решению, к композиционному однообразию.

Останавливаясь на колористических особенностях большинства экспонированных плакатов, художник Н. Жуков также подчеркнул пестроту, бросающуюся в глаза, и ометил отсутствие оригинального живописного решения. Между тем цвет должен «строить» плакат. На всех плакатах лица героев сделаны одним цветом, «под натуру», что обедняет звучание многих произведений, ограничивает творческую фантазию художников. Такое стремление к натуралистической раскраске особенно заметно в больших, монументальных киноплакатах.

Директор кинотеатра «Родина» М. Товарнов выступил с замечаниями от имени зрителей, приславших положительные отзывы о киноплакатах, в частности о работах С. Дацкевича и Л. Фраймана «Стальной солдат», Я. Руклевского «Незабываемый 1919 год» и других.

Художники Б. Зеленский и Я. Руклевский внесли предложение открыть следующую выставку киноплакатов в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького и провести обсуждение с участием зрителей.

Состоявшееся в Доме кино обсуждение показало, что киноплакат — один из массовых видов советского изобразительного искусства — заслуживает постоянного, пристального внимания широкой художественной и кинематографической общественности.

Главный редактор В. Н. ЖДАН

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ

Оформление художника М. М. Милославского

Технический редактор Л. И. Гориловская

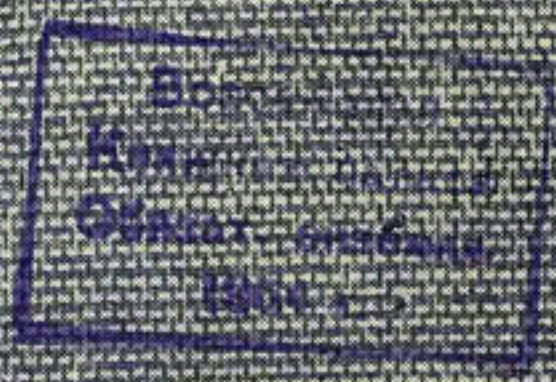
Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.

А01459. Сдано в производство 15/II 1954 г. Подписано к печати 15/III 1954 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Печатных листов 11,64. Учетно-издательских листов 12,5. Тираж 12 650 экз. Заказ № 714.

Типография изд-ва «Московская правда», Потаповский пер., д. 3.

Цена 10 руб.

40
10 АПР 1954

4556 - ис

Вор...
Кехн...
Обязат... ...
Вып...